



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Artes

LUCAS DE ALMEIDA PINHEIRO

**BOB WILSON:
POR TRÁS DO OLHAR DE UM SURDO E
DA VOZ-PENSAMENTO DE UM AUTISTA**

**BOB WILSON:
BEHIND A DEAF'S SIGHT AND AN AUTISTIC'S VOICE-THOUGHT**

Campinas
2017

LUCAS DE ALMEIDA PINHEIRO

**BOB WILSON:
POR TRÁS DO OLHAR DE UM SURDO E
DA VOZ-PENSAMENTO DE UM AUTISTA**

**BOB WILSON:
BEHIND A DEAF'S SIGHT AND AN AUTISTIC'S VOICE-THOUGHT**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de MESTRE em ARTES DA CENA, na Área de Concentração de TEATRO, DANÇA e PERFORMANCE.

e

Dissertation presented to the Institute of Arts of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in ARTES DA CENA, in the Concentration Area of TEATRO, DANÇA e PERFORMANCE.

Orientadora: PROFA. DRA. ISA ETEL KOPELMAN

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL
DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO
LUCAS DE ALMEIDA PINHEIRO, E ORIENTADA PELA
PROF(A). DR(A). ISA ETEL KOPELMAN

Campinas
2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Juliana Ravaschio Franco de Camargo - CRB 8/6631

P655b Pinheiro, Lucas de Almeida, 1992-
Bob Wilson : por trás do olhar de um surdo e da voz-pensamento de um autista / Lucas de Almeida Pinheiro. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Isa Etel Kopelman.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Wilson, Robert, 1941-. 2. Processo criativo. 3. Surdez. 4. Autismo. 5. Encenação. I. Kopelman, Isa, 1946-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Bob Wilson : behind a deaf's sight and an autistic's voice-thought

Palavras-chave em inglês:

Wilson, Robert, 1941-

Creative process

Deafness

Autism

Staging

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Mestre em Artes da Cena

Banca examinadora:

Isa Etel Kopelman [Orientador]

Cassiano Sydow Quilici

Aguinaldo Moreira de Souza

Data de defesa: 17-07-2017

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

LUCAS DE ALMEIDA PINHEIRO

ORIENTADOR(A): PROF(A). DR(A). ISA ETEL KOPELMAN

MEMBROS:

1. PROF(A). DR(A). ISA ETEL KOPELMAN
2. PROF(A). DR(A). CASSIANO SYDOW QUILICI
3. PROF(A). DR(A). AGUINALDO MOREIRA DE SOUZA

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno(a).

DATA: 17.07.2017

Aos meus avôs, o “seu” Miguel e Ulisses.
Das memórias guardo as piadas, o orgulho e o amor.
Foram... Sem me ver chegar.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelas batalhas diárias. Por acreditarem, investirem, amarem e colocarem seus filhos acima de tudo e de todos. Não há palavras que sejam capazes de descrever o quão orgulhoso eu sou em ser seu filho. Obrigado por tudo.

Aos irmãos, que no meio das brincadeiras se fazem presentes, orgulhosos e solícitos.

Dos tantos, os poucos parentes que se fazem presentes. Em especial às avós Maria e Rosa, obrigado por ainda não se tornarem, unicamente, memórias.

À Isa. A orientadora mais querida, inteligente e questionadora que alguém poderia ter. Agradeço imensamente por confiar em mim e em minhas divagações, deixando-me ir além e me resgatando, quando necessário. Obrigado por me abraçar para dentro da UNICAMP, sem ao menos me conhecer. Sua força e sensibilidade são inspiradoras.

À Adriane Gomes. Por ter sido, e ainda ser, uma professora incrível. Agradeço pelos cafés, pelas conversas, pelos surtos, broncas e risadas. Obrigado por transpassar a “barreira” aluno-professor e se transformar em uma amiga.

Ao Antônio Rodrigues, pelos inúmeros vieses que trilhamos e, quiçá, trilharemos juntos. Pelas memórias, conselhos, discussões e venenos – guardados ou destilados.

À Thais D’Abronzo, sem a qual esta pesquisa jamais existiria, assim como minha coragem de prosseguir-la - cuja presença e ausência se fez notada.

Aos professores do curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina. Com eles me fiz gente e me vi artista. Sigo em frente, sempre, sabendo que o caminho que com eles trilhei e abri é seguro, amplo e será sempre desafiador. Em especial, ao Aguinaldo Moreira de Souza e Camilo Scandolara. Aguinaldo, por “trabalhar na noite”, e, durante várias noites, por mais de 2 anos, ter sido extremamente generoso e instigador – ah, e pelo fato de me chamar de “pudim”, sendo que sua coisa predileta no mundo é PUDIM! Ao “mestre” Camilo, pelas indicações, apontamentos e “luzes no final do túnel”, sejam as acesas ou as apagadas – em meio a inúmeros “ééééés” – durante estes sete anos em meio.

À Pâmela Zaratini e Marina de Nadai, pelas inúmeras acolhidas, cobertas, cafés e abrigo durante o mestrado.

À Larissa Neves, pelo olhar dedicado e amável na qualificação.

À Edwiges Morato, pela professora incrível que és. Obrigado por me auxiliar nos aspectos que tangem o autismo, a surdez e a linguagem.

Aos amigos corretores, “psicanalistas” e sempre presentes Guilherme Popolin e Lucas Peresin. Muito obrigado e minha sinceras desculpas pelas crases e sentenças mal formuladas.

Aos amigos/família da RepiAlce, Haus of Himensas e Falsonas, por me aguentarem, me aturarem, me saturarem e me incentivarem em todos os momentos, não só desta jornada, como de toda a minha vida.

A todos meus queridos amigos, parceiros, companheiros e guerreiros que enfrentaram os quatro anos de graduação na UEL comigo, o meu muitíssimo obrigado. Nossas histórias, desavenças, alegrias, lágrimas e suores jamais serão apagados. Em especial àqueles que sei que para sempre estarão ao meu lado: Paula Striquer, Lucas Turino, Gabriela Kurita e Camila Rodrigues.

À Cia L2. Com vocês aprendi o que é fazer teatro, a viver em grupo e a superar todo os obstáculos e as barreiras que possam surgir. Essa pesquisa tem muito de vocês.

À Estúpida Cia de Teatro, minhas desculpas pelas ausências e estresses, mas meus sinceros agradecimentos pelas trocas e generosidade que vivenciamos.

Ao Colégio Peres Guimarães, nas figuras da Adelaide e Sônia. Obrigado por auxiliarem a minha educação e de meus irmãos das mais variadas maneiras possíveis. Se não fosse vocês, a semente desta pesquisa jamais existiria.

Agradeço a *Watermill Center*, e todas as pessoas que nela trabalham, por serem solícitos e responderem de prontidão minhas inúmeras dúvidas e questionamentos.

Meus sinceros agradecimentos ao Owen Laub, que, durante sua passagem pelo Brasil, fez de tudo para que o meu encontro com Wilson pudesse ser possível.

Minha gratidão a Bob Wilson, por sua sensibilidade, arte e posicionamento no mundo. Sou grato pelas nossas breves conversas e por me deixar adentrar, mesmo que minimamente, em seu mundo.

Por fim, a todos aqueles que, da forma que seja, possam ter me ajudado e se sintam parte deste trabalho. Muito obrigado.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo desvelar como a cena teatral de Bob Wilson foi influenciada pelo olhar de um surdo e pela voz-pensamento de um autista. Para tanto, esta pesquisa se debruçou sobre algumas questões intrínsecas à surdez e ao autismo, e sobre uma época específica do trabalho de Wilson – que abrange não só o início de suas experimentações e investigações, mas também o seu encontro e colaboração com os jovens Raymond Andrews, que nasceu surdo, e Christopher Knowles, diagnosticado com autismo: a década de 1970. Da análise de alguns espetáculos, deste período, que emergiram destas colaborações, foi-se possível revelar que enquanto Andrews engendrou à cena wilsoniana alguns elementos que fazem parte de sua Dramaturgia Visual, Knowles o fez no campo das palavras, criando uma espécie de Dramaturgia Sonoro-Verbal. Destarte, uma análise de uma cena do espetáculo *Einstein on the Beach* (1976) revelou como Wilson foi capaz de justapor o mundo das imagens ao mundo das palavras em seu universo estético.

Palavras-chave: Robert Wilson, 1941-; Processos Criativos; surdez; autismo; encenação

ABSTRACT

The present work aims to reveal how the theatrical scene of Bob Wilson was influenced by the look of a deaf and the voice-thought of an autistic. In order to do so, this research focused on some issues intrinsic to deafness and autism, and on a specific era of Wilson's work - which includes not only the beginning of his experiments and investigations, but also his encounter and collaboration with the young Raymond Andrews, who was born deaf, and Christopher Knowles, diagnosed with autism: the 1970s. From the analysis of some of the plays of this period, which emerged from these collaborations, it was possible to reveal that while Andrews conceived to the Wilsonian scene some elements that are part of his Visual Dramaturgy, Knowles did it in the field of words, creating a kind of Sonorous-Verbal Dramaturgy. Thus, an analysis of a scene from the *Einstein on the Beach* (1976) play revealed how Wilson was able to juxtapose the world of images to the world of words in his aesthetic universe.

Keywords: Robert Wilson, 1941-; Creative process; deafness; autism; staging

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	11
INTRODUÇÃO	12
“FILHO, NÃO É APENAS DOENTE, É ANORMAL” (escritos breves sobre uma biografia).....	19
O ENCONTRO COM O OLHAR DO SURDO	29
VISLUMBRES SOBRE A SURDEZ	35
TRAÇOS DO OLHAR: LENDO AS IMAGENS DE <i>DEAFMAN GLANCE</i>	42
Os <i>Visual Books</i>	42
Alquimia Visual: montagem, colagem e simultaneidade.....	53
Arranjo Arquitetural	66
“Escutar com o corpo” (ou o “preencher das formas”)	77
O ENCONTRO COM A VOZ-PENSAMENTO DO AUTISTA	88
SUSSURROS SOBRE O AUTISMO	96
BHASKARA DE PALAVRAS: A VERBORRAGIA WILSONIANA	108
Discurso Arquitetônico.....	109
Palavras como Moléculas	131
Alquimia Verbal: colagem de (des)fragmentos	143
O <i>BIG BANG</i> WILSONIANO: <i>EINSTEIN ON THE BEACH</i> , uma ópera em quarto atos .	158
<i>EINSTEIN</i> : UMA RELATIVA ANÁLISE	172
Ato 1, Cena 2 (Julgamento 1)	177
CONSIDERAÇÕES FINAIS	196
REFERÊNCIAS	199
ANEXOS	205
Anexo A – Texto introdutório da peça <i>A Letter for Queen Victória</i> , a carta.	205
Anexo B – “Tipages” ou “Desenhos Tipográficos” de C. Knowles	206
Anexo C – <i>Visual Book</i> completo do espetáculo <i>Einstein on the Beach</i> (1976).....	211
Anexo D – Dispensa / Parecer do Comitê de Ética em Pesquisas.....	218

APRESENTAÇÃO

Esta pesquisa parte do seguinte pressuposto: o que há por trás olhar de um surdo e da voz-pensamento de um autista a fim de agirem sobre um fazer teatral?

De certa forma tais questionamentos surgem das experiências cênicas realizadas pelo encenador norte-americano Bob Wilson, durante a década de 1970. As possíveis influências que o encontro dele com os jovens Raymond Andrews, que nasceu surdo, e Christopher Knowles, que foi diagnosticado como autista, auferiram sobre os seus procedimentos artísticos. Contudo, tais indagações partem primeiramente, e principalmente, de um traço da biografia deste que vos escreve: enquanto cursava o Ensino Médio, em conjunto com as práticas teatrais que vinha desenvolvendo, passei a trabalhar na escola em que estudava. Sob minha responsabilidade, em conjunto com as professoras, ficou o auxílio a três crianças, durante três anos: uma com Síndrome de Down, uma diagnosticada como autista e outra que nascera surda – todas na faixa dos 4 a 6 anos de idade.

Aliado aos ensaios, no “Conservatório de Tatuí”, e a conclusão do Ensino Médio, me questionava: há algum jeito dessas crianças fazerem teatro? Como alguém que encontra dificuldades nas coisas mais simples da vida cotidiana poderia subir em um palco e interpretar um personagem, com falas e marcações decoradas? De que forma uma criança que foge dos padrões de desenvolvimento, considerados normais, estaria propensa a encenar uma obra teatral?

Então, no final da graduação em Artes Cênicas, pela Universidade Estadual de Londrina, me deparei com um artista que já havia superado tais questões, trabalhando com inúmeros indivíduos que fugiam dos padrões de normalidade e realizado com primazia inúmeras obras artístico-teatrais: o encenador Bob Wilson.

Entretanto, no Brasil, além de escasso e extremamente disperso, todo o material existente sobre tais investigações cênicas não refletia sobre as possíveis influências, e contribuições, que Andrews e Knowles poderiam ter tido na vida e na obra do encenador. Enquanto que, no exterior, toda a bibliografia que eu tinha acesso “apenas” destrinchava alguns processos criativos de Wilson, citando, vez ou outra, a presença de ambos.

Assim, surgiu essa pesquisa e dissertação, que têm como respaldo minhas indagações e memórias passadas somada à inquietação em apreender qual a importância de R. Andrews e C. Knowles dentro do fazer teatral wilsoniano.

INTRODUÇÃO

O encenador norte-americano Bob Wilson (1941 -) é um dos principais responsáveis por sublinhar algumas acepções, e perspectivas, que permeiam o teatro contemporâneo na sua passagem do século XX ao XXI. Com quase cinco décadas de carreira profissional¹, sua cena sofreu inúmeras transformações no decorrer dos anos, deixando, inclusive, de se ater às questões que, em determinado momento, lhe pareciam fundamentais. Por este motivo, o presente trabalho versa sobre um período específico de seu trabalho, que marca o início de suas experimentações e investigações artísticas: a década de 1970.

É nesta época que Wilson colabora com dois meninos que, anteriormente a esta parceria, eram tidos unicamente como doentes ou deficientes: Raymond Andrews, que nasceu surdo, e Christopher Knowles, diagnosticado com autismo. Dentro destes processos colaborativos, cada um destes meninos, à sua maneira, engendrou à cena wilsoniana elementos essenciais às suas concepções cênico-dramatúrgicas² – delineadas pelo olhar de um surdo (no que tange os aspectos visuais) e pela voz-pensamento de um autista (no que diz respeito aos processos sonoro-verbais).

Portanto, o principal objetivo deste trabalho é tentar desvelar como, e o quê, o olhar de um surdo e a voz-pensamento de um autista influíram no fazer teatral wilsoniano.

Sem dúvida alguma o lugar de Wilson na história da arte está assegurado. Na verdade, embora o seu trabalho seja inovador em certos aspectos, com inúmeras características que são únicas a ele, Wilson pode ser considerado um ressonador e,

¹ Wilson já conta com um pouco mais de 130 obras inéditas em seu currículo, iniciando esta trajetória no ano de 1969 com a estreia do espetáculo *King of Spain*.

² O termo *dramaturgia* aqui é baseado nas acepções de Patrice de Pavis, em seu **Dicionário de Teatro**, onde o mesmo diz: “*Dramaturgia* designa então o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. Este trabalho abrange a elaboração e a representação da fábula, a escolha do espaço cênico, a montagem, a interpretação do ator, a representação ilusionista ou distanciada do espetáculo. Em resumo a dramaturgia se pergunta como são dispostos os materiais da fábula no espaço textual e cênico e de acordo com qual temporalidade. A dramaturgia, no seu sentido mais recente, tende, portanto, a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica.” [PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. 1999, p.114]

ao mesmo tempo, o catalizador de algumas conquistas artísticas que marcaram uma fatia importante do século XX. Como espetáculos, suas peças representam um desenvolvimento natural da “evolução” do teatro, seguindo uma trilha que remonta a Richard Wagner (1813-1883)³, Adolphe Appia (1862-1928)⁴ e Edward Gordon Craig (1872-1966)⁵. Portanto, algumas palavras sobre estes artistas se fazem necessárias.

Richard Wagner carrega consigo o conceito de “obra de arte total”⁶, a *Gesamtkunstwerk*⁷. Tal conceito, consiste, basicamente, na síntese das artes – as “artes irmãs” – caracterizadas pela música, dança e poesia aliadas à arquitetura e à pintura. Wagner também acreditava que uma única pessoa deveria ser capaz de escrever, compor e dirigir, aliando a reflexão à prática, orquestrando todos os elementos da cena em prol de um mesmo objetivo: a encenação. Esta visão wagneriana pode ser considerada uma das premissas ao surgimento da figura do Encenador, que, somado ao conceito de *gesamtkunstwerk* e à “crise do drama”⁸ (princiada na mesma época) configurou uma série de transformações acerca da estruturação e construção da cena⁹.

³ Wagner foi um maestro, compositor, diretor de teatro e ensaísta alemão, primeiramente conhecido por suas óperas (ou “dramas musicais”, como ele posteriormente chamou). Por não gostar da maioria das outras óperas de compositores, Wagner escreveu simultaneamente a música e libreto, para todos os seus trabalhos.

⁴ Appia foi um arquiteto e encenador suíço, cujas teorias, especialmente no campo interpretativo da luz, ajudaram a concretizar as encenações simbolistas do século XX. Foi o primeiro a usar as sombras no palco de forma deliberada, influenciando assim, as modernas concepções de iluminação teatral.

⁵ Craig foi um teatrólogo britânico cuja concepção teatral foi caracterizada por seu peculiar antinaturalismo e pureza cenográfica, que promoveu notável renovação aos palcos europeus no século XX. Possivelmente seu conceito mais conhecido seja o da “*Über-marionette*”, ou o “Ator e a Supermarionete”.

⁶ Conforme nos fala Simões [2013, p.16], há toda uma discussão sobre a tradução do termo *Gesamtkunstwerk*, que atravessa países, línguas e concepções de teatro. O nome “obra de arte total”, apesar de ser considerado inexato, já que Wagner não fala de *totalidade*, é sempre citado e por isso acabou sendo o mais conhecido e reconhecido. Segundo a autora, o termo correto seria “obra de arte integral”.

⁷ “A grande obra de arte integral, que há de abarcar todos os gêneros de arte, utilizando de certo modo a cada um como meio e, inclusive, aniquilando-os a fim de alcançar o objetivo global de todos eles, a saber, a apresentação incondicionada e imediata da plena natureza humana – para esta grande obra de arte integral não se reconhece como possível a ação arbitrária de um indivíduo, mas, como a imaginável obra necessariamente coletiva dos seres humanos do futuro”. [WAGNER, 2000 apud SIMÕES, 2013, p.16]

⁸ O termo foi inicialmente proposto por Peter Szondi (Teoria do drama moderno [1880-1950], 2001, p.35), ao tratar sobre Ibsen (1828-1906), Tchekhov (1860-1904), Strindberg (1849-1912), Maeterlinck (1862-1949) e Hauptmann (1862-1946). Aqui utilizamos a acepção de D’Abronzio (2008, p.93), oriunda de Szondi, que diz: “O embate entre texto literário e a cena teatral, que se configurou no final do séc. XIX deu início a uma série de transformações relativas a conceitos e a procedimentos de construção da cena. Isso propiciou, também, outras perspectivas para a construção de textos dramáticos no século seguinte. A chamada ‘crise do drama’, levantou questionamentos em relação ao modelo de estruturação dramática que compreende ações movidas por um conflito, desenvolvidas de acordo com o rigor casual, respeitando uma progressão dramática com começo, meio e fim, na qual a palavra faz-se portadora de tal expressão”.

⁹ O texto literário, na figura de um dramaturgo, deixa de ser o alicerce primeiro da elaboração cênica, passando a ser mais um dos elementos que a compõem (aspecto imprescindível para o surgimento da cena wilsoniana).

Todavia, mesmo seguindo a mesma crença wagneriana acerca do papel desempenhado pelo Encenador na obra artística, Wilson não compreende o conceito de *gesamtkunstwerk* da mesma maneira que Wagner, uma vez que ele não está interessado somente numa fusão das artes, mas sim, numa justaposição dos diferentes modos de expressão artística, mantendo a individualidade de cada código que compõem a cena. Dito de outra forma, há nas obras wilsonianas um hibridismo múltiplo de linguagens, frequentemente divergentes em seus significados – o que engendra às suas composições uma outra direção ao conceito de *gesamtkunstwerk* wagneriano¹⁰.

De Appia e Craig podemos citar suas inferências sobre as especificidades e potencialidades no uso do espaço cênico e da iluminação, desviando-se das características realistas oriundas do século XIX.¹¹ Ambos, conforme veremos no decorrer desta dissertação, serão de fundamental importância no âmbito da composição visual das obras de Wilson.

Outros que, às suas maneiras, também alteraram as perspectivas da Arte no século XX, merecendo destaque no âmbito criativo de Bob Wilson, são os artistas Marcel Duchamp (1887-1968)¹² e John Cage (1912-1992)¹³ – presente em uma Nova York política e artisticamente “efervescente” dos anos 1960.

De Duchamp citamos seus *ready-mades*, que tinham por premissa promover objetos manufaturados à condição de objetos artísticos (*A Fonte*, 1917), deslocando-os de sua função cotidiana-utilitária e inserindo-os no campo artístico como uma realidade pronta. Dessa forma, os *ready-mades* fazem com que tanto o artista quanto o espectador sejam os responsáveis por elaborar a “arte” daquela obra. Essa questão não só revela a ruptura de Duchamp com os propósitos racionalistas creditados à atividade artística, como propõem ao espectador uma experiência visual, para além dos limites da mera contemplação do objeto de arte – ponto importantíssimo para que possamos apreender o teatro wilsoniano¹⁴.

Ademais, ao falar sobre os anos 1960, Wilson afirma que

¹⁰ Cf. GALIZIA. **Os processos criativos de Robert Wilson**. 2004, p.XXXIV.

¹¹ Para mais reflexões sobre tal temática ver: SIMÕES, 2008, p.99-170.

¹² Duchamp foi um pintor, escultor e poeta francês, um dos precursores da arte conceitual e introduziu a ideia de *ready-made* como objeto de arte

¹³ John Milton Cage Jr. foi um compositor, teórico musical, escritor e artista dos Estados Unidos. Sua obra mais conhecida é *4'33"*, composta em 1952.

¹⁴ D'ABRONZO, 2008, p.67.

[...] havia uma energia em Nova York na época... certas coisas estavam acontecendo que todos estavam se alimentando – pintores, poetas, escritores, dançarinos, compositores, diretores... John Cage liberou a todos nós¹⁵.

Então, de Cage¹⁶, não há como não trazer à tona sua obra *4'33"*¹⁷, cuja estreia se deu em 29 de agosto de 1952, no *Maverick Concert Hall*, em Woodstock. O silêncio de *4'33"* não é qualquer silêncio: é o silêncio de *4'33"*; não é um silêncio para ser compreendido, mas consumado, celebrado. Sua performatividade não se deve ao elemento visual, mas à irredutibilidade do momento, à *gestalt* de forças que produz a unicidade do momento.¹⁸

A radicalidade existente em *4'33"*, assim como nas obras seguintes de Cage (*0'00* e *Musicircus*, por exemplo), liberou todos, como afirmou Wilson, pelo fato de romper com as convenções previamente estabelecidas, se atendo tanto na importância do momento em que a obra é apresentada quanto com o papel delegado ao espectador, que dela passa a ser parte fundamental – tal qual Duchamp e seus *ready-mades* ou Wilson e suas encenações, conforme veremos neste trabalho.

Cage, como tantos outros da cena nova yorkina sessentista, integrou o Grupo Fluxus¹⁹ - responsável por dar os primeiros passos em direção às *performances*²⁰. Segundo Jorge Glusberg²¹, um, entre os vários ideais da performance, seria:

[...] desfetichizar o corpo humano – eliminando toda a exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura – para trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual, por sua vez, depende o homem. [...] apesar de utilizar o corpo como matéria-

¹⁵ HOLMBERG, 1996, p.2.

¹⁶ Mais acepções e reflexões sobre John Cage, com relação ao Silêncio, ao *Zen* e ao artista plástico Robert Rauschenberg (1925-2008), ver: CAGE, John. **Silence: Lectures and Writings**. Wesleyan University Press of New England, Hannover, 1996 e HELLER, Alberto Andrés. **John Cage e a poética do silêncio**. 2008. 173f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

¹⁷ Nessa peça, o(s) músico(s) sobe(m) ao palco, cumprimenta(m) a plateia, senta(m)-se ao instrumento e ali permanece(M) por quatro minutos e trinta e três segundos, quando estão se levanta(m), agradece(M) e sai(em).

¹⁸ HELLER, op. cit., p.33.

¹⁹ Um dos idealizadores do movimento Fluxus escreve o seguinte através de um Manifesto: “A arte Fluxus não leva em consideração a distinção entre arte e não arte, não leva em consideração a indispensabilidade, a exclusividade, a individualidade, a ambição do artista; não considera toda pretensão de significação, variedade, inspiração, trabalho, complexidade, profundidade, grandeza e institucionalização. Lutamos, isso sim, por qualidades não estruturais, não teatrais e, por impressões de um evento simples e natural, de um objeto, de um jogo, de uma gag. Somos uma fusão de Spike Jones, *vaudeville*, Cage e Duchamp”. [GLUSBERG, 2008, p.38]

²⁰ Sobre a *performances*, suas concepções e entendimentos: GLUSBERG, Jorge. **A arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2008 e GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance – do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

²¹ GLUSBERG, op. cit., 42-43.

prima, a performance não se reduz somente à exploração de suas capacidades, incorporando também outros aspectos, tanto individuais quanto sociais, vinculados com o princípio básico de transformar o artista na sua própria obra, ou, melhor ainda, em sujeito e objeto de sua arte.

Ou seja, neste período, que passa a abarcar a cena artística contemporânea, o corpo deixa de ser visto enquanto uma metáfora e passa a ser visto como ele é – tanto a partir de suas qualidades como pelas suas deficiências. Por este motivo, esta cena foi capaz de viabilizar, por suas amplas possibilidades e procedimentos, uma enorme variedade de manifestações e feitura – que tornaram possível a incorporação de práticas, elementos, recursos, indivíduos e ambientes que outrora eram considerados como “incomuns” e/ou incondizentes à prática artística.

Como o faz Tonezi²², desta cena contemporânea, ligada às performances, frisamos, primordialmente, o uso cênico de corpos diferenciados, alterados, diminuídos ou incapacitados que, de uma certa forma, abrem um precedente que permite enxergar no trabalho com os “deficientes” algo que vá além de um mero procedimento médico-terapêutico, um procedimento artístico *per si* – assim como o fez Wilson ao incorporar à sua prática teatral um jovem surdo e outro autista.

É verdade que cada um destes artistas, em seu tempo e à sua maneira, contribuiu com algo novo para a arte teatral, por razões e meios diversos. Porém, nenhum deles fez o que Bob Wilson fez: focar no ser humano do jeito que ele é, encontrando potencial e beleza artística nas suas peculiaridades – muitas vezes taxadas somente enquanto patologias ou deficiências.

Assim, é nesta relação cênica com as disfunções, em caráter de colaboração artística, que Bob Wilson emerge enquanto um dos grandes nomes da contemporaneidade. Seus espetáculos não só seguem uma linha de “desenvolvimento” natural das acepções artísticas como causam uma ruptura com outra convenção ao “elevar” sujeitos que sofriam com mazelas sociais, como o preconceito e a estigmatização, à categoria de artistas – e para além, de seres humanos. Frisamos: na perspectiva wilsoniana, o que é tido unicamente enquanto incapacidade ou diminuição pode se transformar num efetivo elemento de expressão artística, se adequadamente direcionado.

²² TONEZZI. *A cena contaminada: um teatro das disfunções*. 2011, p.84.

Somente por este viés é que o olhar de um surdo e a voz-pensamento de um autista puderam emergir e engendrar, em colaboração com o encenador, os elementos e características inerentes ao seu fazer artístico-teatral. Sendo, por conseguinte, o objeto central de estudo desta dissertação.

Entretanto, uma vez que a bibliografia disponível, para além de dispersa, é iníqua – não abordando de maneira verticalizada tal temática – realizamos um processo de escavação, indo encontrar nas entrevistas concedidas por Wilson²³, nos ‘programas’ de seus espetáculos e em comentários tecidos por artistas que colaboraram com ele, as bases que fossem capazes de subsidiar nossas reflexões e análises que aqui se fazem presentes.

Assim, em um primeiro momento deste trabalho, fomos buscar na biografia do encenador alguns aspectos que, por ventura, o tornaram mais sensível a perceber que o que era tido como incapacidade ou diminuição poderia ser transformado em um efetivo elemento de expressão artística, se adequadamente direcionado.

Em um segundo momento buscamos destrinchar as questões presentes por trás do olhar de um surdo, Raymond Andrews, dentro do fazer teatral wilsoniano. Para tanto, trouxemos à discussão algumas ponderações histórico-científicas sobre a surdez e sua linguagem, assim como uma análise da primeira cena do espetáculo *Deafman Glance* (O vislumbre do surdo) [1971] – o primeiro que emerge da parceria Andrews-Wilson.

De Andrews, segundo nossas análises, parte o protótipo dos *visual books*; os diversos modos de se organizar as imagens em cena, propiciando uma “abertura” na recepção da obra, através de processos alquímicos visuais; o princípio que envolve a organização de imagens e elementos em cena; assim como a importância de se “escutar com o corpo”, atrelada aos atores. Para nós, tais elementos fazem parte do que consideramos a Dramaturgia Visual wilsoniana.

Já, no terceiro capítulo, buscamos compreender de que forma a voz-pensamento de um autista, Christopher Knowles, se fez presente nas obras de Wilson. Para tanto, realizamos algumas considerações acerca das especificidades do autismo – bem como da influência de tal condição no que tange o desenvolvimento e a produção da linguagem – e, também, analisamos alguns excertos textuais dos

²³ Também há de se levar em consideração que, até o momento, Bob Wilson não buscou teorizar seus processos criativos e seus apreços artísticos.

espetáculos *A Letter for Queen Victoria* (Uma carta para a Rainha Victória) [1974], *The \$ Value of a Men* (O Valor do homem em Dólar) [1975] e *I Was sitting on my Patio this guy appeared I Thought I was Hallucinating* (Eu estava sentando no meu pátio esse cara apareceu e eu pensei que estava alucinando) [1977].

Na esfera que compete a Knowles, sublinhamos sua importância na chamada (por nós) de Dramaturgia Sonoro-Verbal. Sob sua tutela, estão a organização arquitetônica do discurso; a ampliação das possibilidades sonoras e não-cognitivas da linguagem, através da desintegração de palavras e sentenças; e a desfragmentação do discurso verbal, através da colagem de (des)fragmentos em um procedimento alquímico-verbal.

Destarte, no último momento desta dissertação, nossa análise se verticalizou sobre uma cena presente no espetáculo que é considerado por muitos a obra-prima wilsoniana: *Einstein on the Beach* (Einstein na Praia) [1976]. Em nossa concepção, este espetáculo é o primeiro momento onde tanto a influência oriunda de Andrews como a de Knowles estão justapostas em sua excelência – sendo, por conseguinte, um *big bang* dentro do universo estético wilsoniano.

Em prol de subsidiar nossas reflexões e acepções, que aqui se fazem presente, utilizamos do subterfúgio de diversas entrevistas, programas de espetáculo e ponderações de alguns autores/artistas que colaboram com Wilson e que “comentam” acerca de tais processos, como Stefan Brecht (1978), Laurence Shyer (1989), Arthur Holmberg (1996), Luiz Roberto Galizia (2004) e Maria Shevtsova (2007). Incluímos, também, alguns pesquisadores e autores diretamente conectados à área da surdez, do autismo e da linguagem, como Oliver Sacks²⁴ (1997, 2004 e 2010), Maria Cecília de Moura (2000), Carlos Skliar (2010), Marcia Goldfeld (2010), Leo Kanner (1943), Bruno Bettelheim (1987), Michael Tomasello (2003), entre outros.

²⁴ Uma nota é necessária para “justificar” a presença de Oliver Sacks nesta dissertação: mesmo Sacks sendo muito criticado por seus pares da área médica, por ser considerado por muitos um “simples” divulgador de conceitos, insistimos em manter sua presença como parte integrante deste trabalho. Considerando que nosso principal foco é o de ser uma pesquisa em âmbito artístico, encontramos em Sacks alguém que lida de maneira afetiva com os conceitos da área da saúde, buscando uma compreensão do ser humano através de suas relações.

“FILHO, NÃO É APENAS DOENTE, É ANORMAL” **(escritos breves sobre uma biografia)**

“Dirigir”, diz Wilson, “é como trazer para a cozinha diferente tipos de pessoas que normalmente não se encontrariam – diferentes idades, talentos, tipos físicos, passados. Para se fazer um jantar você precisa encontrar alguém que possa fazer a sopa de galinha. Quem poderia fazer o espaguete? A salada? E a torta de maçã? Coloque tudo isso junto e você terá uma ótima refeição. Fazer teatro é uma troca. Você aprende com o outro”.¹

Robert Wilson² nasceu dia quatro de outubro de 1941, em Waco, Texas. Quando criança sofria com problemas na fala: tinha a língua presa e uma gagueira acentuada. As dificuldades em falar e ser compreendido, somadas à insegurança e à vergonha, de uma certa forma o fizeram voltar-se para si mesmo, para seus desenhos e pinturas.

Em uma entrevista concedida por Wilson para o documentário *Absolute Wilson* (2006), com direção de Katharina Otto-Bernstein, ao falar sobre a sua relação com seus pais é possível encontrar outros motivos que possivelmente influenciaram-no a “voltar-se” ao seu próprio mundo, repleto de traços, linhas e cores: seu pai, Diguid M. Wilson, era uma espécie de líder da comunidade e tentava fazer com que a mesma se transformasse numa espécie de família, da qual Wilson não se sentia confortável em fazer parte; por outro lado, sua mãe, Loree Wilson, era o oposto de seu pai. Em suas próprias palavras: “não falava muito. Sentava-se em lindas cadeiras, de uma forma muito formal e com vestidos muito formais³... com a minha mãe basicamente não existia comunicação pessoal”⁴.

Neste mesmo documentário, Wilson afirma que quando criança, e por conta de seus problemas com a fala, tinha um único amigo: o filho de uma senhora que trabalhava em sua casa, Lee Roy, um garoto negro. “Dos nove aos dezessete anos nos víamos diariamente. Viramos amigos muito próximos. Uma amizade que eu meio

¹ HOLMBERG, 1996, p.4.

² As informações colhidas neste capítulo estão presentes em Stefan Brecht (1978), Laurence Shyer (1989), Arthur Holmberg (1996), Luiz Roberto Galizia (2004) e Maria Shevtsova (2007).

³ A figura da mãe, uma mulher sentada, em silêncio e praticamente estática, acabara por estar presente na maioria das encenações futuras de Wilson, como, por exemplo, *Madame Butterfly* (1993) e *Death, Destruction e Detroit* (1987) – mais evidentes, e em tantas outras, de forma um pouco mais sucinta.

⁴ ABSOLUTE Wilson, 2006, 3min.

que tinha que esconder... Eu cresci em uma comunidade muito segregacionista e meu pai se sentia incomodado de me ver andando na rua com um garoto negro”.⁵

Aos dezessete anos, Wilson conhece Byrd Hoffman, uma professora de ballet aposentada de sua cidade natal – que estava com pouco mais de setenta anos – e que é considerada a “primeira artista que ele conheceu”.⁶ E é esta senhora, professora de dança, que, através de exercícios de relaxamento físico e de extensão do tempo para realizar determinadas ações (como o ato da fala, por exemplo), acaba por fazer com que Wilson supere suas dificuldades vocais e passe a perceber o mundo de uma outra forma. Como o próprio nos relata:

A maior parte era medo de não ser capaz de falar. Quando eu tinha dezessete anos meus pais já haviam me levado a uma infinidade de pessoas, profissionais, para me ajudar com a fala e eu ainda não havia aprendido a falar – então eu conheci uma mulher que foi uma dançarina. [...] ela entendia o corpo de uma forma extremamente marcante, ela disse “oh, você pode aprender a falar, eu sei que pode”, e em questão de três meses trabalhando com ela eu consegui, de alguma forma relaxando e levando o meu tempo, eu finalmente aprendi a falar. [...] Eu entrei em meu corpo e fui capaz de liberar a tensão. [...] Ela notou que eu era muito, muito tenso desde os ombros até os quadris. Então, ela me ensinou como liberar a energia do meu corpo, como relaxar, como deixar a energia fluir através dele, e, então, eu não estava mais bloqueado.⁷

Este evento, em especial, acabou por deixar algumas marcas no trabalho teatral de Wilson⁸, como: sua relação, desde jovem, com a linguagem verbal – seja sendo notada na sua presença, na sua ausência ou nas suas (im)possibilidades; o fato de que após inúmeros profissionais da área da saúde tentarem “curá-lo” de sua condição, foi uma artista, uma dançarina, que através da arte foi capaz de fazê-lo; a relação de Wilson com o movimento⁹, que se tornou seu princípio fundamental, penetrando em vários aspectos de suas obras de forma intensa; e o trato de Wilson com o tempo¹⁰: dar tempo para que as coisas ocorram de forma natural, relaxada e fluida.

⁵ ABSOLUTE Wilson, 2006, 9min.

⁶ SHEVTSOVA, 2007, p.1.

⁷ BRECHT, 1978, p.14.

⁸ Estes aspectos, que levantamos, serão mais bem aprofundados no decorrer desta dissertação, principalmente quando formos elencar e analisar os princípios que permeiam as construções cênicas wilsonianas.

⁹ “Wilson tanto clama, desde os princípios de sua carreira, que ‘tudo o que eu faço pode ser visto como uma dança’” [SHEVTSOVA, 2007, p.1]

¹⁰ O tempo, o ritmo, é uma das principais características das encenações wilsonianas. Sobre este assunto, há mais informações em: PINHEIRO, Lucas; KOPELMAN, Isa; D’ABRONZO, Thais. Questão de tempo: o fluxo dos sentidos influenciado pela ótica de Bob Wilson, Andrei Tarkovski e Oliver Sacks. **URDIMENTO**, v.2, n.27, p.350-363, dez 2016.

Além dos pontos supracitados, alguns anos após seu primeiro encontro com Wilson, Byrd Hoffman vem a desempenhar um outro papel de extrema importância para a carreira teatral do mesmo, conforme veremos adiante.

No ano de 1959, aos dezoito anos, Wilson inicia seus estudos na área de administração da Universidade do Texas, possivelmente para agradar seu pai que era advogado, pois em 1962, prestes a se formar, abandona a Universidade¹¹. No entanto, foi durante este período, e dentro desta Universidade, que ele passou a desenvolver trabalhos de natureza teatral com inúmeras crianças:

Eu sempre estive fazendo trabalhos teatrais com crianças e sempre foi o trabalho delas. [...] Eu comecei quando eu me formei no ensino médio. Havia uma centena de crianças envolvidas com o programa de teatro da cidade – e então eu fui para a Universidade do Texas por um tempo e comecei a trabalhar com crianças lá. Nós as colocávamos para montar peças e as apresentávamos do lado de fora, em construções, em igrejas, em garagens, terrenos baldios. [...] Eu trabalhei com elas, mas a maior parte do trabalho era delas – considerando que o meu trabalho era estruturar as atividades e colocá-las para funcionar em conjunto¹².

Ao que tudo indica, durante 1962, Wilson vai estudar com o pintor expressionista americano George McNeil, em Paris. Quando retorna aos Estados Unidos o faz na cidade de Nova York, agora como estudante de arquitetura no *Pratt Institute*, Brooklyn, onde se forma em 1966, com 26 anos de idade. Entretanto, em 1965, ou 1964 – as informações não são claras – Wilson sofre um colapso nervoso se sentindo impedido de pintar e tenta se suicidar. Neste período, “ele deixou de se ver como um pintor para voltar a pensar que deveria se dedicar a fazer trabalhos teatrais com crianças”¹³.

Por conta disso, Wilson retorna ao Texas e ao seu trabalho com crianças no verão de 1965. Porém, agora seu trabalho era dedicado exclusivamente a crianças com danos cerebrais, nas quais utilizava-se de conceitos, ideias e processos que apreendera junto à Byrd Hoffman – responsável por convidá-lo a desenvolver tal trabalho e que,

[...] inventara uma série de exercícios com o fito de ativar células cerebrais em crianças com lesões cerebrais – exercícios baseados nos primeiros

¹¹ “Meus pais estavam pagando pela escola, e eu estava, eu tinha toda esta segurança e de repente eu a abandonei, logo antes de eu me graduar. Eu disse “eu não posso mais fazer isso – eu sei que eu quero fazer algo a mais”. Então eu saí.” [BRECHT, 1978, p.15]

¹² Idem [grifos nossos].

¹³ Ibidem, p.20.

estágios da atividade física. A teoria era que se nós não dominarmos estes movimentos primários na infância não estaremos preparados para movimentos mais complexos no futuro¹⁴.

O próprio Wilson nos fala especificadamente sobre este trabalho em outra entrevista, também presente no documentário *Absolute Wilson*. Neste pequeno excerto já é possível perceber uma das principais questões estéticas relacionadas ao trabalho teatral profissional do encenador: o estranhamento presente em uma parcela do público que, buscando entender racionalmente o que se passa em cena, não o consegue¹⁵.

De volta, em 1965, fui convidado a fazer um programa com crianças em Waco, crianças que eram consideradas dementes. Peguei garotos de dez anos de idade e os coloquei no palco para uma performance. Acredito que essa tenha sido uma das minhas primeiras...[...] Depois de dez minutos (de apresentação) uma das mães subiu ao palco e retirou seu filho, falando: “Eu gostaria que todas subissem e tirassem seus filhos daqui. Isso é doentio”...e de fato, meu pai me disse: “Filho, não é apenas doente, é anormal”¹⁶.

Figura 1. Bob Wilson e as crianças do programa de Waco



Fonte: Documentário *Einstein on the Beach – The Changing Image of Opera*

¹⁴ TOMKINS, 1975 apud GALIZIA, 2004, p. XVII

¹⁵ Aqui podemos auferir o início das tentativas wilsonianas de tornar o espectador um agente ativo dentro do processo artístico, criando e recriando seus múltiplos sentidos/significados, não sendo um mero contemplador passivo de uma obra “fechada”. Conforme falamos na introdução, esta é um dos aspectos que permeiam a Arte Contemporânea e tanto Lehmann (2007) quanto Eco (2015) abordam tal questão de forma mais precisa.

¹⁶ ABSOLUTE WILSON, 2006, 10seg.

É importante ressaltar que desde 1959, ou seja, seis anos antes deste evento, Wilson já vinha trabalhando com crianças em instância teatral. Entretanto, é somente após sua tentativa de suicídio e o convite de Hoffman, que ele passa a trabalhar com crianças que apresentavam alguma disfunção, verticalizando a sua atenção à um trabalho próximo ao “terapêutico”.

Todavia, o trabalho que o encenador desenvolvia com estas crianças, que apresentavam prejuízos motores devido a danos cerebrais, tinha como foco não a composição de um material cênico a ser apresentado, mas sim, a compreensão e o desenvolvimento das potencialidades individuais de cada criança, em suas próprias condições através de processo artísticos... Semelhante ao que ocorreu com o próprio ao conhecer Hoffman, sete anos antes.

Portanto, é este contato constante em âmbito de interação artístico-teatral com indivíduos que apresentam características únicas a eles – características estas que podem ser consideradas enquanto “meras” deficiências ou patologias – que pode ser considerado uma das principais bases por trás do pensamento teatral de Wilson.

É ao compreender tais sujeitos enquanto agentes ativos em seus processos de autoconhecimento e desenvolvimento que Bob Wilson acaba expandindo sua sensibilidade, no sentido comum do termo. E é esta sensibilidade que faz o encenador ter um trato particular e, em alguns aspectos, inovador tanto com a composição cênica, quanto com aqueles que estão envolvidos com ela.

O próprio afirma, em entrevista concedida a Stefan Brecht¹⁷ (1924-2009) que: “foi quando eu comecei a trabalhar com crianças com danos cerebrais que algo em mim mudou, que eu realmente comecei a me impressionar”¹⁸.

Eu trabalhei com crianças hiperativas e com danos cerebrais. Depois eu comecei a trabalhar com pessoas presas a “máquinas de respiração”, muitas das quais eram catatônicas. Fui contratado para fazer as pessoas falarem. [...] Trabalhei lá por dois anos, e no final eu cheguei a conclusão que não era necessário encorajar aquelas pessoas a falarem. Eu trabalhei com crianças na pré-escola em Harlem, com pessoas idosas em New Jersey, e com pacientes de instituições mentais. Em todas as aulas eu não estava ali para ensinar nada, mas para ouvir e descobrir o que eles estavam interessados e ajuda-los a fazer o que gostariam de fazer¹⁹.

¹⁷ Filho do teatrólogo Bertold Brecht e da atriz Helena Weigel, além de poeta e professor universitário. Foi, também, um dos principais colaboradores de Bob Wilson durante a década de 1970, sendo o responsável por publicar o primeiro trabalho acerca dos processos criativos do encenador: BRECHT, Stefan. **The Theatre of Visions – Robert Wilson**. Frankfurt: Suhrkamp Verlag Frankfurt, 1978.

¹⁸ Brecht, op. cit., p.18.

¹⁹ WILSON, 1982 apud HOLMBERG, 1996. p.3.

Conforme se faz notar nesta fala, em nenhum momento Wilson tentou impor padrões sociais de normalidade aos sujeitos que encontrou em seu caminho. Apenas os ouviu, prestando atenção ao que gostariam de dizer ou fazer, e, desta forma, acabou conhecendo-os e auxiliando-os em suas próprias condições. É este ato de lidar desde o começo de sua carreira com pessoas “diferentes” das ordinárias que acabou estendendo sua experiência de vida às suas práticas artísticas.²⁰

Ademais, foi sendo professor²¹ destes sujeitos e de crianças em idade pré-escolar, cujas habilidades motoras estavam prejudicadas, que Wilson se sustentou enquanto frequentava as aulas de arquitetura:

Eu estava estudando arquitetura, mas o que eu realmente estava fazendo era uma espécie de cruzamento entre arquitetura, performance e design, em um tempo nos anos sessenta onde esse cruzamento começou a se fortalecer. Alguém como Robert Rauschenberg²² podia pintar uma cabra e coloca-la no meio de uma sala, então isto era uma pintura ou uma escultura, meio que saindo da parede e se tornando tridimensional? E alguns dos trabalhos que eu estava fazendo com crianças seguia estas ideias.²³

É nesta inter-relação entre a arquitetura, a performance e seu trabalho de investigação com crianças que Wilson desenha e constrói sua primeira instalação artística: a obra *Poles*, que se consistia de 678 postes telefônicos colocados em um campo aberto em Loveland, Ohio, sob pedido de uma instituição, a *The Grail*.²⁴ Algumas performances artísticas ocorreram dentro deste, inclusive alguns rumores apontam que performances do próprio ocorreram durante um período nesta instalação.

Poles surge como um disparador necessário para que a visão artística de Wilson deslanchasse. Após esta obra ele intensifica seu trabalho nas duas áreas que

²⁰ SHEVTSOVA, 2007, p.2.

²¹ Wilson utilizava-se de exercícios e métodos simples para tentar compreender, e auxiliar, tais crianças a se desenvolverem em suas condições. Como, por exemplo, fazer com que a criança segurasse um giz num papel e lentamente tentasse desenhar uma linha reta (uma criança demorou cerca de seis meses para conseguir), ou cobrir o chão, teto e paredes com jornal para que a criança pudesse brincar com tintas utilizando toda a extensão do seu corpo como pincel.

²² Robert Rauschenberg (1925 - 2008) foi um artista do Expressionismo abstrato e Pop art. É considerado um dos artistas de vanguarda da década de 1950, pois foi nessa época que, depois das séries de superfícies com jornal amassado do início da década, o artista deu início à chamada *combine painting*, utilizando-se de garrafas de Coca-Cola, embalagens de produtos industrializados e pássaros empalhados para a criação de uma pintura composta por não somente de massa pigmentária, mas incluindo também estes objetos - estes trabalhos foram precursores da Pop Art.

²³ LAWRENCE, 2002 apud SHEVTSOVA, 2007, p.4.

²⁴ Voltaremos a falar sobre *Poles* no capítulo “Arranjo Arquitetural”, presente na página 66.

já vinha estando mais ativo: ensinando/auxiliando através da performance/teatro e trabalhando com performances.

No que diz respeito ao “ensino” através da performance/teatro vale ressaltar duas atividades desenvolvidas por Wilson: a primeira com a ala de doentes terminais no *Goldwater Hospital*, onde ele organizou uma apresentação com os pacientes em cadeiras de rodas; e outra com os pacientes diagnosticados com “*iron lungs*”²⁵ que, por meio de um sistema de cordas e polias desenvolvidos por Wilson, moviam bandeiras fluorescentes e pôsteres apenas com suas bocas.

Já no que diz respeito ao trabalho com performances, entre 1967 e 1969, ele desenvolveu quatro apresentações. A primeira, *Baby*, uma composição de desconexas sequências que incluíam anéis e velas movidas por figuras encapuzadas. A segunda, *Theatre Activity 1*, em parceria com os dançarinos Kenneth King e Andy de Groat²⁶. Em seguida, *Theatre Activity 2*, e *ByrdwoMAN*, que incluía a performer Meredith Monk²⁷.

De fato, existem poucos registros e informações sobre estas quatro performances, o que chega a nós são poucas entrevistas dos participantes narrando e descrevendo a forma com a qual elas eram elaboradas e executadas, assim como a recepção delas por parte do público. Porém, dentro destas pequenas descrições, já é possível perceber indícios do que viria a ser o foco de interesse de Wilson ao fazer teatro. Shevtsova²⁸, nos diz o seguinte sobre estas apresentações:

[...] sugerem a efervescência dos anos 1960: imaginação louca, hedonismo ingênuo, tolice, posicionamento narcisista como posicionamento artístico e sérias inovações. As performances que foram geradas no *loft* de Wilson eram, de fato, mais como ‘*Events*’, entendido através de Merce Cunningham e seu parceiro John Cage, ambos os quais tiveram um impacto duradouro em Wilson. Eles estavam mais como a arte-visual ‘*Happenings*’, inventado por Allan Kaprow uma década antes. Como ‘*happenings*’, eles pareciam causais e usavam espaços que pareciam ser encontrados ao acaso ao invés dos dedicados a tais atos, como os Teatros ou as Galerias. Eles brincavam com os limites presentes entre espectador e participante – dissolvido na festa que concluía a *ByrdwoMAN* – que foi um aceno da prática popularizada no fim

²⁵ Os *iron lungs*, ou pulmões de aço, é uma das imagens que conjurava mais temor durante a epidemia de pólio que aterrorizou os Estados Unidos nas décadas de 1940 e 1950. Muitas pessoas ficavam anos conectadas a aparelhos de respiração artificial.

²⁶ Parceiro de Wilson na composição da coreografia de diversos espetáculos, entre eles *Einstein on the Beach* (1975).

²⁷ Meredith Jane Monk (1942 -) é uma compositora, performer, diretora, vocalista, cineasta, e coreógrafa americana. Desde os anos sessenta, Monk tem criado trabalhos multidisciplinares que combinam música, teatro e dança. Após a primeira parceria com Wilson, ambos voltam a trabalhar juntos em 1968, em um dueto, *Alley Cats*, agora para uma obra dela, *Co-op*.

²⁸ SHEVTSOVA, 2007, p.6.

dos anos 1960, notavelmente por Julian Beck e Judith Malina do Living Theatre, e Richard Schechner, que, com seus '*Environments*', abandonou o prosaetrio e misturou performers e espectadores em um espao comum.

Para al3m de Monk, Wilson tamb3m colabora com os core3grafos Martha Graham (1894-1991)²⁹ e Alwin Nikolais (1910-1993)³⁰, al3m de ser um admirador confesso dos trabalhos de Merce Cunningham (1919-2009)³¹, George Balanchine (1904-1983)³² e John Cage (1912-1992).

O fato de ser e de estar inserido em um ambiente repleto de artistas que questionavam o seu papel enquanto tal no mundo sem d3vida expandiram um pouco mais as perspectivas de Wilson com rela33o a Arte e seus processos – algo que o seu trabalho com pessoas “an3malas”, a partir dos preceitos de Byrd Hoffman, j3 havia iniciado.

Tanto 3 que em 1968, aos 27 anos de idade, Wilson re3ne as pessoas que estavam ao seu redor, e que vinham desenvolvendo uma s3rie de a33es perform3ticas pela cidade Nova York, sob um nome: os *Byrds*, fundando, pouco tempo depois, a *Byrd Hoffman School of Byrds* – uma esp3cie de centro art3stico-comunit3rio voltado a pessoas que moravam nas ruas e que sofriam de algum dist3rbio.

Os *Byrds* foi um grupo enorme e fluido de centenas de performers amadores, alguns que Wilson literalmente encontrou pelas ruas, que por quase uma

²⁹ “Martha Graham foi um dos grandes nomes da Dan3a moderna norte-americana. Bailarina, core3grafa e professora, ela rompeu com as r3gidas conven333es do bal3 e desenvolveu uma t3cnica que compreendia uma profunda rela33o entre respira33o e movimento – extens3o e relaxamento [...], gestos amplos e contato com o ch3o, abandonando, desta forma, alguns dos princ3pios b3sicos da dan3a tradicional”. [GON3ALVES, 2009 p. 9]. Wilson, de fato, n3o veio a colaborar diretamente com Graham enquanto viva, por3m relatos e diversas entrevistas confirmam uma rela33o m3tua de amizade e admira33o. No ano de 1995, Wilson dirigiu o espet3culo *Snow on the Mesa*, um espet3culo de dan3a em colabora33o com a Martha Graham Dance Company.

³⁰ Alwin Nikolais para al3m de core3grafo, foi um compositor, cen3grafo, figurinista e design norte-americano para quem o figurino, o corpo, o movimento, a luz e a cor fundiam-se harmoniosamente. Apesar de ser autodidata, Nikolais foi aluno de Hanya Holm, disc3pula de confian3a de Mary Wigman (1886-1973). Sobre Wilson, Nikolais [1985 apud SHYER, 1989, p.200] nos revela: “Bob era um estudante da Pratt e eu precisava de algu3m para meu auxiliar em algumas tarefas e trabalhos manuais, que requeriam algu3m com um senso est3tico. Ele veio e trabalhou por um ano, talvez dois [...] Bob era um cavaleiro, por3m, muito quieto, com um senso de humor penetrante. Enquanto estava trabalhando comigo ele projetou o cen3rio de *Junk Dances*, com uma infinidade de coisas maravilhosas como brinquedos quebrados, caixas, garrafas de leite, bonecas e latas de lixo. Eu fiquei impressionado”.

³¹ Cunningham foi um bailarino e core3grafo norte-americano. Possu3a como caracter3sticas marcantes de sua dan3a, o car3ter experimental e o estilo vanguardista. Foi mais um dos respons3veis por mudar os rumos da dan3a moderna, criando mais de 200 coreografias. Entre seus colaboradores figuram John Cage, Jasper Johns, Andy Warhol e Robert Rauschenberg.

³² Balanchine foi um core3grafo reconhecido como um daqueles que revolucionou o pensamento e a vis3o sobre a dan3a no mundo, sendo respons3vel pela fus3o dos conceitos modernos com as ideias tradicionais do bal3 cl3ssico, o verdadeiro criador do bailado contempor3neo e um dos maiores influenciadores dos mestres da dan3a de nossos dias. [In: <http://www.nycballet.com/explore/our-history/george-balanchine/>]

década trabalharam ativamente em conjunto do encenador na elaboração de suas obras³³. No mesmo ano, Wilson tornou-se diretor artístico da *Byrd Hoffman of Byrds*³⁴ e começou a preparação do seu espetáculo *The King of Spain*³⁵, o primeiro de seus trabalhos realizado em um palco italiano. Esta apresentação, que ocorreu somente no ano de 1969, mudou o status da escola e pode ser considerado o início de sua carreira teatral profissional³⁶.

Portanto, é a dificuldade de fala e sua superação com a ajuda de Hoffman, uma artista; é o trabalho teatral com crianças desde o final do seu ensino médio; é a sua formação em arquitetura e pintura; é o convite feito por Hoffman para voltar ao Texas para trabalhar com crianças que apresentavam sequelas causadas por algum tipo de lesão cerebral; é a expansão deste tipo de trabalho com outras pessoas, em outras condições e instituições; é o contato direto com inúmeros artistas durante a sua estadia em Nova York, nos anos sessenta; são suas primeiras investigações performáticas.... Enfim, há toda uma trajetória artístico-pessoal que se esconde por trás da cena construída por Wilson. Sem saber sobre este *background*, dificilmente poderíamos apreender, com honestidade, como e porque a cena wilsoniana é do jeito que é. São suas experiências de vida que radicalizam sua forma de ser, estar e perceber o mundo, assim como as pessoas que nele habitam. São estas experiências que fizeram ser possível que o olhar de um surdo e a voz-pensamento de um autista pudessem emergir enquanto elementos principais do fazer artístico-teatral wilsoniano.

³³ O grupo esteve ativo entre os anos de 1968 e 1975, produzindo em conjunto com Wilson, *The King of Spain* [O Rei da Espanha] e *The Life and Times of Sigmund Freud* [A vida e o tempo de Sigmund Freud], ambos em 1969, a “ópera silenciosa” *Deafman Glance* [O vislumbre de um surdo], em 1971, e uma peça de 7 dias de duração *KA Moutain and GUARDENIA TERRACE*, em 1972.

³⁴ A escola foi “legalizada” somente no dia 7 de maio 1970. Propunha, de acordo com o seu registro: (1) Conduzir crianças e adultos em workshops de dança, teatro, filmes e artes relacionadas; (2) Desenvolver membros como líderes de dança-teatro em atividade; (3) Realizar um programa de arte no verão para adultos e crianças de Nova York, New Jersey e Texas; (4) Produzir performances públicas de trabalhos de dança-teatro que forem resultados dos vários workshops. [BRECHT, 1978, p.31] No ano de 1976, a escola se transforma numa fundação, na *Byrd Hoffman Foundation*, que atualmente, a partir de 1996, é chamada de *The Byrd Hoffman Water Mill Foundation*, ainda em funcionamento na cidade de Nova York, que além de um museu, recebe eventos, palestras e apresentações artísticas, assim como realiza workshops com artistas de diferentes partes do mundo, durante os verões do hemisfério norte.

³⁵ A título de curiosidade: Este espetáculo, o Rei da Espanha, não tinha haver com a Espanha, muito menos alguma menção ao país ou a reis. Então, por que recebeu tal nome? Aparentemente quando Wilson estava na segunda série sua professora perguntou à cada criança o que eles gostariam de ser quando crescer. Antes de chegar até Wilson, haviam futuras enfermeiras, bombeiros, dona de casa, médicos... Agora, Bob disse que queria ser o rei da Espanha... recebeu uma advertência por isso, sendo direcionada à sua mãe. [PRATT, 1988, p.5]

³⁶ Cf. BRECHT, 1978 e HOLMBERG, 1996.

Sem esta trajetória – e todo o peso que caminham junto a ela – seria praticamente impossível que a cena wilsoniana fosse *contaminada*³⁷ pelo olhar de Raymond Andrews ou pela voz-pensamento de Christopher Knowles, emergindo, também, como potentes manifestações artísticas, *per si*, e como “segredos” por trás de seu fazer artístico– *pós-dramático*³⁸ em sua essência.

³⁷ Cf. TONEZI. **A cena contaminada**. 2011.

³⁸ Cf. LEHMANN. **O teatro pós-dramático**. 2007.

O ENCONTRO COM O OLHAR DO SURDO

Andando por uma rua em Summit, New Jersey, em 1968, Robert Wilson, aos 27 anos, vê um policial bater em um menino de doze anos de idade com um cassete. O garoto emitia sons estranhos e desarticulados sem conseguir responder as perguntas que lhe eram dirigidas; Wilson interveio e acompanhou o policial e o garoto até a delegacia. Mais tarde, ele descobre que o menino dividia dois quartos com outras doze pessoas, e que estas o consideravam um “ineducável”. Nenhuma delas compreendia que a condição do garoto era algo que fugia de seu controle, uma vez que havia nascido surdo. Ao descobrir que a criança iria ser transferida para uma espécie de “casa de delinquentes”, Wilson decide adotá-la.

A criança chamava-se Raymond Andrews.

Segundo Andy deGroat(1947 -), “Raymond era incapaz de ouvir e falar, o que deu a Bob a possibilidade e o dever de usar gestos e efetuar mudanças na forma com a qual apresentávamos as coisas para que, assim, Raymond pudesse participar.”¹ O que intrigava Wilson era o fato de que, por não conhecer a linguagem verbal, um dos mecanismos utilizados por Raymond para pensar e se comunicar com o mundo era através de imagens:

[...] ele é tão incrível para mim, suas pinturas, seus desenhos são tão impressionantes – como ele não fala, acabou nunca indo para a escola; ele não escuta nenhum som, ele não aprendeu a ler lábios – então seu jeito de se comunicar é um outro jeito – os desenhos são incríveis: os sentimentos, as cores que ele associa a cada pessoa. O jeito que ele usa a luz nas pessoas, é muito revelador, é muito perceptivo, um jeito muito perceptível de ver as coisas. Os símbolos que ele associa às pessoas são incríveis, assim como a forma com a qual ele encontra estes símbolos. Onde ele consegue este tipo de informação? Eu não posso compreender pois é difícil fazê-lo levando em conta o seu passado.²

“Wilson adotou a criança para que ela pudesse ser educada. Mas em troca, Wilson acabou sendo educado pela criança”.³ Andrews acaba por ser uma pessoa mais sensível e com um olhar diferenciado acerca do mundo do que as pessoas “comuns”, devido a sua condição. Pelo fato de não conseguir se comunicar através da linguagem verbal e de não ter tido contato com “outro tipo” de língua, como a de

¹ ABSOLUTE WILSON, 2005, 39min.

² BRECHT, 1978, p.429.

³ HOLMBERG, 1996, p.3.

Sinais, por exemplo, Andrews desenvolveu outros campos sensoriais e perceptivos que passaram a ser expressos através de seus desenhos e pinturas.

Foi no final do processo de criação de *King of Spain* (1969) que Bob Wilson conhece Raymond Andrews. O fato de Andrews ser incapaz de ouvir e falar fez com que Wilson se sentisse no dever de descobrir as possibilidades que os gestos e as imagens poderiam ter dentro de um espetáculo teatral, para que, desta forma, e a partir destas mudanças, Andrews pudesse participar e “compreender” o que estava ocorrendo no palco⁴.

Do encontro e colaboração com Andrews, e sua forma de ver e pensar, se dá início a carreira teatral profissional de Wilson, ou como propõem Arthur Holmberg, a fase das “óperas silenciosas” ou, ainda, a fase do “teatro das visões”, como sugere Stefan Brecht⁵.

Se em *King of Spain* (1969) a participação de Raymond já altera a totalidade do espetáculo, adicionando-se novas cenas baseadas em seus desenhos e alterando outras que já existiam a partir de seu ponto de vista, é em *Deafman Gance* (1970) – considerada por Holmberg⁶ a assinatura da primeira fase do trabalho de Wilson – que o encontro entre Bob e Raymond chega ao seu ápice. A peça, sem palavras, é baseada principalmente nos desenhos que o segundo fizera para se comunicar com o encenador, e dramatiza as tentativas de uma criança para compreender os mistérios presentes no começo e no final da vida⁷.

⁴ ABSOLUTE WILSON, 2005, 40min

⁵ Mesmo com nomenclaturas diferentes ambos autores afirmam que esta fase do teatro de Wilson ocorreu entre os anos de 1969 e 1973, englobando todas as produções deste período. Inicia-se com *The King of Spain* e se encerra com *The Life and Times of Joseph Stalin*, que foi apresentada no Brasil, em 1974, sob o nome de *A vida e a de David Clark* (a mudança de nome ocorreu devido a uma imposição dos militares durante a ditadura brasileira).

⁶ HOLMBERG, 1996, p.8.

⁷ Voltaremos a falar sobre *Deafman Gance*, em uma análise que se inicia na página 42.

Figura 2. Cenas de *King of Spain* [1969]



Fonte: Fotografia de Martin Bough, em www.robertwilson.com

Ver o mundo sem poder dialogar verbalmente com ele: é essa a realidade de Raymond Andrews. É desta forma que o menino cresceu e se desenvolveu; há aí, sem dúvida, uma habilidade cognitiva diferenciada, uma vez que o fluxo de seus pensamentos segue um caminho ímpar e desassociado de sons e linguagem verbal.

Seu silencioso mundo é repleto de traços, tons, linhas e formas.

Este mundo de silêncios se choca com a realidade-mundo vivida por Bob Wilson. E este é o ponto nevrálgico, e necessário, para que possamos apreender as questões e aspectos que Raymond Andrews foi capaz de engendrar à cena wilsoniana.

Sobre este “choque” entre dois mundos diferentes (o sonoro e o visual), há no relato do neurologista Oliver Sacks⁸ a seguinte reflexão:

[...] eu nada sabia a respeito da situação dos surdos, nem imaginava que ela pudesse lançar luz sobre tantos domínios, sobretudo o domínio da língua. Fiquei pasmo com o que aprendi sobre a história das pessoas surdas e os extraordinários desafios (linguísticos) que elas enfrentam, e pasmo também ao tomar conhecimento de uma língua completamente visual, a língua de sinais, diferente em modo de minha própria língua, a falada. É fácil aceitar como natural a língua, a nossa própria língua – talvez seja preciso encontrarmos outra língua, ou, melhor, um outro modo de linguagem, para nos surpreender, nos maravilhar novamente.

Em um pequeno livro, publicado no Brasil no ano de 2010, intitulado “Vendo Vozes – Uma viagem ao mundo dos Surdos”, de Oliver Sacks, nos é apresentado de forma simples e concisa as histórias, casos clínicos e meios de percepção presentes em um “mundo de silêncios”. Neste livro, Sacks relata o caso de Charlotte, uma menina de seis anos de idade que nascera surda, e, devido ao seu diagnóstico nos primeiros meses de vida, fez com que toda a sua família sentisse a necessidade de aprender a se comunicar através de uma língua que não se pautasse em sons, uma linguagem visuo-espacial. Neste caso, a Língua de Sinais Americana – *American Sign Language (ASL)*⁹.

Ao nos apresentar esta história, Sacks nos revela que:

Os pais de Charlotte primeiro desejaram crer que a filha era essencialmente semelhante a eles, apesar do fato de usar os olhos e não os ouvidos. [...] eles gradualmente passaram a ter noção da visualidade fundamental da filha, de seu uso de “padrões visuais de pensamento”, o que, ao mesmo tempo, demandou e gerou uma língua visual. Em vez de impor seu mundo auditivo à filha, como fazem tantos pais de crianças surdas, eles a incentivaram a ingressar e progredir em seu próprio mundo (visual), que eles foram, então, capazes de compartilhar com ela.¹⁰

⁸ SACKS, 2010, p.9

⁹ Por ser uma forma de comunicação que se utiliza dos desenhos e das formas das mãos, a língua de sinais é considerada uma linguagem puramente espacial que faz uso de quatro dimensões: altura, largura, profundidade e tempo. Há muitos sinais semelhantes, e, o que acaba por diferenciá-los, são os ritmos e as intensidades utilizadas em cada um. [Ibid., p. 62]

¹⁰ Ibid. p.65.

Aqui é possível notar que os pais de Charlotte foram buscar mecanismos capazes de habilitá-los a se comunicarem com a filha¹¹, o que fez com que suas vidas e a forma de (co)relacionarem-se com o mundo sofressem alterações¹². Eles passaram, então, a existir em um mundo “mais” visual, onde os sons passaram a ganhar dimensão visual, e, o silêncio, passou a evocar diferentes sentidos que de outrora.

O processo de reengenharia das formas de percepção dos pais de Charlotte e de Bob Wilson é semelhante: tanto a menina quanto Raymond Andrews apresentam a surdez em estágio pré-linguístico, logo, a forma com a qual percebem o mundo é diferente dos de quem nasceu escutando... Viver em um “mundo de silêncios” significa viver em um “mundo de imagens”.

Sacks faz menção, durante todo o livro “Vendo Vozes”, sobre o quão diferente a consciência de uma pessoa que nasce surda é da de alguém que nasce escutando. Sua análise calca-se na questão de que o ser humano utiliza-se dos mecanismos oferecidos pela língua verbal para se desenvolver. Quando há a surdez em estado pré-linguístico, ou seja, antes que se possa aprender a língua falada, a consciência desenvolve-se na forma de imagens e sensações.

Entretanto, mesmo quando a surdez se dá em estado pós-linguístico, ou seja, após a aquisição da língua verbal, a forma com a qual o indivíduo percebe o mundo se altera, o seu mundo se torna mais visual.

Em um outro relato, também presente no livro “Vendo Vozes”, David Wright, que devido a um acidente ficou surdo já adulto, afirma: “Eu não percebo mais do que antes, porém percebo de um modo diferente”¹³.

Portanto, para compreender Raymond Andrews, e sua influência no pensar teatral wilsoniano, é necessário compreender uma de suas maiores especificidades: o fato de ser surdo e viver em um mundo de sons.

Por não ter tido acesso a uma língua – oral ou de sinais – Andrews desenvolveu outra habilidade que o fez capaz de exteriorizar sua subjetividade ao

¹¹ “Nenhum de nós é capaz de recordar como ‘adquiriu’ a língua. Tampouco se requer que nós, como pais, ‘ensinemos’ a língua ao nossos filhos; eles a adquirem, ou parecem adquiri-la, de um modo muito automático, em virtude de serem crianças, e das trocas comunicativas entre nós. [...] Nascemos com nossos sentidos; eles são ‘naturais’. É possível desenvolvermos sozinhos, naturalmente, as habilidades motoras. Mas não podemos adquirir sozinhos uma língua”. [Idem, p.58]

¹² “[...] as complexas estruturas lineares do inglês falado não se traduzem para uma língua de sinais interessante, e por isso tivemos que orientar o modo como pensávamos a fim de produzir sentenças visuais.” [Idem, p.65]

¹³ Idem, p.171.

mundo: seus desenhos e pinturas. Quando Wilson o adotou, o fez para tentar educá-lo, porém, conforme veremos adiante, foi o próprio encenador que se deixou ser educado por Andrews – aprendendo desta parceria como enxergar o potencial dramático que há por de trás de imagens, cores e formas.

A dramaturgia dos olhos, presentes nas encenações wilsonianas, só se fez possível devido ao olhar único que o menino desenvolveu acerca do mundo, somada à sensibilidade de Wilson em entender tal olhar e condição enquanto potencialidade artística. Desta forma, Raymond Andrews se torna o principal responsável pelos elementos que permeiam a Dramaturgia Visual dos espetáculos do encenador Bob Wilson, principalmente no que diz respeito a década de 1970.

Entretanto, devido a inúmeros fatores que beiram desde a não capacidade de falar até o desconhecimento sobre a sua surdez, Andrews acabou sendo julgado como um delinquente, um incapaz, alguém “ineducável”. Sua existência e atuação no mundo se pautaram primordialmente em cima destes julgamentos. Logo, a forma com a qual as pessoas lidavam com Andrews estava longe da tentativa de o auxiliar ou dar os subsídios necessários para que ele pudesse se desenvolver de forma plena.

Sua surdez, além de ser ignorada enquanto tal, carregou consigo inúmeras consequências que, sem dúvidas, o afetaram enquanto indivíduo. Contudo, o caso de Andrews não é uma exceção, um caso isolado. Grande parte dos indivíduos surdos também acaba passando por experiências similares ou mais extremas que a dele, uma vez que os surdos, de uma forma geral, são incompreendidos, vistos como sujeitos periféricos da sociedade, como meros deficientes, como pessoas que não podem “se virar” sozinhas – para citar apenas alguns estereótipos utilizados para identificar e definir tais sujeitos.

Todavia, muitos dos pré-conceitos que estão arraigados em nossa sociedade acerca da surdez se devem, sobretudo, à falta de informação/conhecimento sobre as questões que envolvem tal condição. Portanto, nas linhas que se seguem, buscamos refletir, sucintamente, o quanto a ignorância e o preconceito sobre a surdez influem, negativamente, a vida de tais pessoas.

VISLUMBRES SOBRE A SURDEZ¹⁴

“Os surdos sempre foram, historicamente, estigmatizados, considerados de menor valor social”¹⁵. Na antiguidade, conforme nos traz à luz a pesquisadora Maria Cecília de Moura¹⁶, os ouvintes consideravam que os surdos não eram seres humanos completos. Este fato decorria do pressuposto de que o pensamento não podia se desenvolver sem a linguagem e que esta estava diretamente atrelada ao uso da fala. “Desde que a fala não se desenvolvia sem a audição, quem não ouvia, não falava e não pensava, não podendo receber ensinamentos e, portanto, aprender”.¹⁷

Uma das primeiras alusões de que os surdos eram indivíduos capazes intelectualmente e que podiam aprender se dá através da figura de Bartolo Dela Marca D'ancona, advogado e escrito do século XIV. D'ancona considerou que os surdos poderiam comunicar-se através de sinais ou por outros meios que não os estritamente orais. Foi a primeira vez que o surdo foi notado como uma pessoa capaz de fazer discernimentos e de tomar suas próprias decisões¹⁸.

Outra figura importante dentro da história da surdez é o monge Pedro Ponce de Leon (1520-1584), que é

[...] considerado o primeiro professor de Surdos na história e cujo trabalho serviu de base para diversos outros educadores de Surdos. Ponce de León era um monge beneditino que viveu num Monastério Beneditino em San Salvador, em Oña, na Espanha. A maior parte da sua vida foi dedicada a educar os Surdos que eram filhos de nobres. Ele os ensinou a falar, ler, escrever, a rezar e conhecer as doutrinas do Cristianismo. Alguns aprenderam latim, outros aprenderam a entender o italiano através do grego e do latim [...] Ele demonstrou também que os argumentos médicos que afirmavam que os Surdos não podiam aprender, porque tinham lesões cerebrais, não eram verdadeiros¹⁹.

Desta forma, De Leon demonstrou a falsidade de todas as crenças religiosas, filosóficas ou médicas existentes até aquele momento, que tinham por premissa

¹⁴ Para acepções mais aprofundadas sobre a surdez, indicamos, entre outros: GOLDFELD, Maria. **A criança surda: linguagem e cognição numa perspectiva sociointeracionista**. São Paulo: Plexus editora, 2010 e SKLIAR, Carlos (org). **A surdez: um olhar sobre as diferenças**. Porto Alegre: Mediação, 2010.

¹⁵ Cf. SANTANA e BERGAMO. Cultura e identidade surdas: encruzilhada de lutas sociais e teóricas. **Educ. Soc.**, Campinas, v. 26, n. 91, ago. 2005, p. 565-582.

¹⁶ MOURA, M. C. **O surdo – Caminhos para uma nova Identidade**. Rio de Janeiro: Livraria e Editora REVINTER, 2000, p.16.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Idem.

¹⁹ Ibid, p.17. [grifos nossos]

afirmar que, pelo fato de serem surdos, tais indivíduos não eram dotados de habilidades intelectuais/cognitivas desenvolvidas. A possibilidade de falar também implicava no reconhecimento destes indivíduos como cidadãos, assim como a segurança de que seus direitos estavam zelados: como o de receber os títulos e a herança da família, por exemplo.

Vê-se, portanto, que a preocupação primeira em fazer com que os surdos falassem, e se integrassem na comunidade da qual estavam, não parte simplesmente de um desejo de melhorar o bem-estar destes indivíduos, mas antes, da força presente por trás dos títulos e do poder financeiro. Estes fatos podem ser considerados “como um dos primeiros impulsionadores do oralismo²⁰, que de alguma forma começava a se implantar neste momento, estendendo-se até os dias atuais”²¹.

No ano de 1712, nasce aquele que alteraria, positivamente, a forma com a qual a surdez era vista, sendo, não por menos, considerado o “pai dos surdos”: o francês Charles-Michel de L’Epée. Um de seus grandes méritos foi o de ter reconhecido que já existia uma língua própria entre os surdos, com propriedades visuoespaciais – os sinais.

Através dos sinais usados pelos Surdos, ele construiu um sistema que tinha estes mesmos sinais usados na ordem do francês (visto que a Língua de Sinais tem uma ordem diferente da língua oral). Este sistema tinha também sinais inventados para as palavras francesas que não eram representadas em Língua de Sinais (já que a Língua de sinais tem uma organização espacial que implica na não necessidade de utilização de vocábulos usados na língua oral) e terminações que marcaram a gramática da língua oral (que não são representadas na Língua de Sinais pela sua característica espacial ou são representadas de outras formas). Desta forma os seus alunos conseguiam sinalizar qualquer texto escrito ou escrever qualquer texto em francês gramaticalmente correto quando ditado para eles. Este sistema foi chamado de Sinais Metódicos e implicava num aumento muito grande de sinais [...] Estes sinais metódicos foram usados até 1830²².

L’Epée, portanto, foi o primeiro a considerar que os surdos tinham uma língua própria²³ a eles, sendo que esta deveria ser utilizada em seus processos educacionais e sócio interativos.

²⁰ Prática na qual se “ensina” um indivíduo Surdo a “falar” e a ler lábios. Esta prática vem sendo deveras criticada, nos dias atuais, pois defende-se que o Surdo faça uso da língua própria de sua comunidade, a Língua de Sinais, assim como pelo fato de que muito tempo seria utilizado para oralizar um indivíduo surdo, tempo este que deveria ser mais bem aproveitado no ensino de outras questões.

²¹ MOURA, 2000, p.18.

²² Ibid, p.23.

²³ “L’Epée refuta os ataques feitos contra a Língua de Sinais que afirmavam que os Sinais passavam apenas ideias concretas e ataca o ensino da fala e o uso isolado do alfabeto digital. Para ele o treinamento em fala tomava

Entretanto, alguns anos mais tarde, o médico francês Phillipe Pinel (1745-1826) uma vez mais ignora a existência de uma “língua dos surdos”, passando a considerar a surdez como uma doença. Vista enquanto uma doença, todas as tentativas de curar a surdez eram válidas, mesmo que isso causasse algum tipo de sofrimento aos indivíduos.

Iniciava-se, neste momento, um outro discurso: o discurso médico, equivocado quanto a seus princípios, que procurava a todo custo acabar com aquilo que não podia ser tratado ou curado na maioria das vezes. A surdez, vista até agora como um problema filosófico, religioso e social, passa a outra esfera, que tenta, por todas as formas possíveis, entende-las para trata-la, transformando o surdo num doente.²⁴

Esta visão estritamente médica sobre a surdez ocasionou em mais de cem anos de práticas de tentativa de correção, normalização e de violência institucional para com as pessoas surdas²⁵.

Com o modelo médico, que defendia a oralização, veio por consequência a descaracterização do surdo como um indivíduo “diferente” e a sua caracterização como anormal, como sujeito que precisava ser tratado/curado a qualquer custo

Outro marco importante, e negativo, para os sujeitos surdos ocorre em 1880, durante o “2º Congresso de Educação de Surdos”, em Milão. Neste congresso houve uma espécie de articulação da militância oralista – em sua maioria, diretores de escolas para surdos na Europa – que acabou por condenar a língua gestual, e, em virtude disso, proibindo-a de ser utilizada. A surdez passou, então, a ser considerada, para além de uma doença, uma deficiência.

Outro efeito posterior ao Congresso de Milão foi a infantilização dos jovens surdos que, assim como crianças, necessitam de amparo e cuidados constantes. Desde que considerado como um caso médico, o surdo se torna um paciente e como tal deve acatar as determinações daquele que detêm o poder: o médico.

Esta vertente estritamente médica foi

tempo demais dos alunos, tempo este que deveria ser gasto em educação. Além disto considerava que, mesmo para aqueles que poderiam aprender a falar, isto teria pouca utilidade, considerando-se o tempo despendido e a utilidade real desta fala. O alfabeto digital como instrumento primário de passagem de informações era considerado muito demorado e não transmitia para o surdo que o estivesse aprendendo, pois ainda não teria domínio sobre o mesmo”. [MOURA, 2000, p.24]

²⁴ MOURA, 2000, p.25-26.

²⁵ SKLIAR, 2010, p.7.

[...] atribuindo ao Surdo características de incapacidade, dependência, doença e necessidades especiais. O Surdo não é capaz de aprender através de seus próprios recursos naturais, já que a sua própria língua lhe é negada. Como ele não consegue dominar uma língua que lhe é de difícil acesso, ele se torna duplamente incapaz. Ele se mantém completamente dependente dos ouvintes [...] e esta dependência é incentivada, pois o mantém sobre um pseudocontrole. [...] Ele se torna um doente, necessitando de atendimento e tratamento médico para tentar curar a sua “doença”. Mas esta “doença” não é nunca erradicada, por mais tentativas que se façam, pois ele permanece Surdo. Outra vez o dobro aparece: doente porque assim ele é e doente rebelde porque não consegue se curar.²⁶

Felizmente, como aponta Silva²⁷, nos últimos anos – principalmente a partir da década de 1970 – esta situação foi se modificando, graças a inúmeras pesquisas recentes sobre a surdez. Em virtude destas pesquisas, em contraste ao modelo médico, surgiu o modelo social – que tem como premissa o desenvolvimento normal e pleno do indivíduo surdo, buscando, entre outras coisas, o contato precoce da criança surda com a língua de sinais e com a Comunidade Surda.

Essa mudança de estatuto da surdez, de patologia para fenômeno social, vem acompanhada também de uma mudança de nomenclatura, não só terminológica, mas conceitual: de deficiente auditivo para surdo, ou ainda Surdo. Antes, os surdos eram considerados deficientes e a surdez era uma patologia incurável. Agora, eles passaram a ser “diferentes”.²⁸

Entre as inúmeras contribuições que geraram essa mudança significativa, é imprescindível assinalar, como o faz Skliar²⁹, os elementos básicos para que essa mudança viesse a ocorrer: o aprofundamento teórico acerca das concepções sociais, culturais e antropológicas da surdez; e os inúmeros estudos sobre a Língua de Sinais.

Atualmente, diversos estudos nas áreas de linguística, neurologia e psicologia, apontam que a Língua de Sinais e a Língua Oral são, de certa forma, semelhantes, mesmo que sejam produzidas/recebidas por canais diferentes (visuo-manual ou oral-auditivo). Ambas ativam as mesmas zonas do tecido neural e possuem estruturas léxico-gramaticais complexas e semelhantes. Ou seja, o pensamento que se tinha nas décadas, e nos séculos passados, de que a linguagem gestual não podia ser considerada como língua, caiu por terra.

²⁶ MOURA, 2000, p.52.

²⁷ SILVA, Lislayane *et al.* Desenvolvimento cognitivo do sujeito surdo no processo de aquisição da língua de sinais – Libras. **Humanidades**, v.4, n.1, fev. 2015, p.91.

²⁸ SANTANA e BERGAMO, 2005, p.567. [grifos nossos]

²⁹ SKLIAR, 2010, p.56.

Então, por que a surdez ainda causa tantas consequências se o surdo tem um canal visuo-manual tão competente quanto o canal oral-auditivo? A conclusão a que chega Goldfeld³⁰ é que o problema do surdo, atualmente, não é orgânico, e sim social, cultural. Primeiro devido a ignorância – no sentido de falta de informação – sobre esta condição; depois pois as crianças surdas não têm contato com a língua de sinais desde pequenas, e “como não podem adquirir a língua oral num ritmo semelhante ao das crianças ouvintes, elas, na esmagadora maioria das vezes, sofrem atrasos de linguagem”³¹ e de desenvolvimento.

É totalmente evidente que toda a gravidade e todas as limitações criadas pela surdez não têm sua origem na deficiência por si mesma, mas sim nas consequências, nas complicações secundárias provocadas por esta deficiência. A surdez por si mesma poderia não ser um obstáculo tão penoso para o desenvolvimento intelectual da criança surda, mas a mudez provocada pela surdez, a falta de linguagem, é um obstáculo muito grande nesta via. Por isso, é na linguagem como núcleo do problema onde se encontram todas as particularidades do desenvolvimento da criança surda³².

Se pensarmos bem, o próprio conceito de deficiência é um conceito culturalmente formado. Afinal, “as crianças surdas não se sentem diferentes, a não ser de modo mediado, secundário, como resultado de suas experiências sociais. Para uma pessoa que nunca viu ou ouviu, esta situação é tida como normal”³³.

Sobre a importância da linguagem, seja ela a oral ou de sinais, no que concerne o “núcleo do problema onde se encontram todas as particulares do desenvolvimento da criança surda”³⁴, vamos encontrar em Silva a seguinte inferência:

[...] é possível compreender que a linguagem não serve apenas como um meio de comunicação, mas é constituidora do pensamento e fator essencial para o desenvolvimento cognitivo e psíquico do ser humano [...] A linguagem é imprescindível na formação do pensamento e do caráter humano, pois determina como a criança vai aprender a pensar, se expressar e interagir com o meio³⁵.

³⁰ GOLDFELD, 2002, p.81.

³¹ Idem.

³² VYGOTSKY, 1989, p. 189 apud GOLDFELD, 2002, p. 81 e 82. [grifos nossos]

³³ GOLDFELD, 2002, p.82

³⁴ VYGOTSKY, 1989, p. 189 apud GOLDFELD, 2002, p. 82.

³⁵ SILVA, 2015. p.91-92

Além do que, segundo Morato³⁶, entendida como atividade constitutiva do conhecimento humano, a linguagem não apenas é estruturada pelas circunstâncias e referências do mundo social: é ao mesmo tempo estruturante do nosso conhecimento e extensão (simbólica) de nossa ação sobre o mundo. Ou seja, podemos dizer da linguagem que ela é uma ação humana (ela predica, interpreta, representa, influencia, modifica, configura, contingencia, transforma, etc.) na mesma proporção em que podemos dizer que a ação humana atua, também, *sobre* a linguagem.

Desta forma, a linguagem é imprescindível na formação do pensamento e do caráter humano, pois determina como a criança vai aprender a pensar, se expressar e interagir com o meio em que esta. É por este motivo que a linguagem deve ser adquirida o mais cedo possível, para que o desenvolvimento da criança não venha a ser retardado ou prejudicado³⁷.

Entretanto, o diagnóstico da surdez³⁸, para além de tardio, é recebido com resistência e não aceitação pelos pais-ouvintes. “Geralmente, a primeira tentativa é a de querer ‘consertar’ os filhos, ou seja, fazer com que eles pareçam o mínimo possível diferentes ou deficientes”³⁹. Com esse objetivo, muitos pais tentam os implantes ou se empenham para que seus filhos falem e de alguma forma entendam a fala dos ouvintes. “Em alguns casos, os resultados são bons, porém, na maioria deles, o resultado é desastroso, pois, para um surdo profundo, aprender a falar é uma tarefa muito difícil, ainda mais se ele nunca ouviu”⁴⁰.

Também, ocorrem mudanças perceptíveis no comportamento dos pais-ouvintes ao descobrirem, e aceitarem, a surdez de seus filhos:

³⁶ MORATO, E. M. . O Interacionismo no campo linguístico. In: MUSSALIM, F. ; BENTES, A. C. (Org.). **Introdução à linguística: fundamentos epistemológicos**, volume 3. São Paulo: Cortez, 2011, p. 317.

³⁷ SILVA, 2015, p.99

³⁸ Para distinguir as diferentes classificações para surdez.

i. Quanto ao grau: leve (perda de 23 a 40 dBNA); moderada (perda de 41 a 55 dBNA); moderada/severa (perda de 56 a 70 dBNA); severa (perda de 71 a 90 dBNA); profunda (a partir de 91 dBNA).

ii. Quanto ao momento em que ocorre: congênita (criança nasce surda); adquirida (sujeito fica surdo em algum momento da vida).

iii. Quanto à origem: hereditária; não hereditária.

iv. Quanto ao tipo: condutiva (resulta de distúrbio que atinge orelha externa e/ou média); neurosensorial (resulta de distúrbio que compromete a cóclea ou o nervo auditivo); mista (aparecem componentes condutivos e neurosensoriais em uma mesma orelha); central (lesão localizada na via auditiva central, ou seja, entre tronco cerebral e cérebro). [Ibid, p. 929]

³⁹ NADER, M. V.; PINTO-NOVAES, R. C.. Aquisição tardia de linguagem e desenvolvimento cognitivo do surdo. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v.40, maio-ago 2011, p. 932.

⁴⁰ Idem.

[...] os pais passam a sentir pena do filho e o olham com tristeza, tendendo a se culparem e passando a se sentirem ridículos ao cantar ou falar com o filho que não escuta. Todo o contexto muda, passa a ser carregado de tensão e até sofrimento, mas principalmente torna-se silencioso.⁴¹

A aquisição tardia é, portanto, frequente no caso da surdez, pois engloba tanto o surdo que passa anos insistindo, ou sendo forçado, no aprendizado da fala – com pouco, ou nenhum, êxito – quanto o surdo que demora anos a ser diagnosticado, bem como aquele de poder aquisitivo desfavorável, que nunca teve acesso a uma instituição que o oriente à terapia ou ao contato com outros surdos – o que lhe possibilitariam o aprendizado da língua de sinais⁴².

E é este exatamente o caso de Raymond Andrews, antes de seu encontro com Bob Wilson: a ignorância daqueles que estavam ao seu redor, durante seu crescimento, sobre sua condição (surdez profunda e congênita). Esta falta de informação, somada a uma situação aquisitiva desfavorável, o levou a ter um diagnóstico tardio, vindo a acontecer somente após a sua adoção por Wilson – já com doze anos de idade.

Ademais, pela não compreensão de sua situação, Andrews era tido, julgado e tratado como um retardado, um completo incapaz, prestes a ser ainda mais excluído da sociedade. Se antes tal fato decorria da existência de uma barreira “simbólica” (sua surdez), agora haveria uma barreira concreta (a casa de delinquentes) o impedindo de interagir com os outros.

Por todos estes motivos, infelizmente temos que concordar com a afirmação de Santana e Bergamo⁴³, fazendo tudo ao nosso alcance para que, nos próximos anos, tais linhas não mais façam sentido:

[...] os surdos são, não raras vezes, situados a meio caminho entre os ouvintes, considerados humanos de qualidade superior, ou humanos em toda a sua plenitude, e os subumanos, desprovidos de todos os traços que os assemelham aos seres humanos. Eles não podem ser classificados como subumanos porque apresentam traços de humanidade, mas também não conseguem ser aceitos como seres humanos em sua plenitude. A defesa e a proteção da língua de sinais, mais que significar uma auto-suficiência e o direito de pertença a um mundo particular, parecem significar a proteção dos traços de humanidade, daquilo que faz um homem ser considerado homem: a linguagem.

⁴¹ NADER e PINTO-NOVAES, 2011, p.931.

⁴² Ibid, p.932.

⁴³ SANTANA e BERGAMO, 2005, p.566.

TRAÇOS DO OLHAR: LENDO AS IMAGENS DE *DEAFMAN GLANCE*

Conformes mencionamos anteriormente, é no ano de 1969, durante a criação do espetáculo *King of Spain* [O Rei da Espanha], que Bob Wilson conhece e inicia um processo de colaboração com o jovem surdo Raymond Andrews.

Andrews acaba sendo, *per si*, a principal influência no que tange a elaboração dos elementos que permeiam a Dramaturgia Visual dos espetáculos wilsonianos, especialmente no que diz respeito a primeira fase do trabalho do encenador⁴⁴.

Em prol de destacar de que forma este encontro artístico Wilson-Andrews emerge enquanto potência de criação estética, e o que deste encontro transpassa nas encenações do período, analisamos o processo de criação e as primeiras cenas do espetáculo *Deafman Glance* (1970)⁴⁵, resgatando comentários do próprio Wilson acerca deste processo.

Assim, fomos capazes de extrair alguns dos elementos que permeiam as encenações deste período⁴⁶, revelando como a cena wilsoniana se fez contaminada pelo olhar de um surdo. Haja em vista que, segundo Holmberg⁴⁷, para “apreciarmos o teatro de Wilson e sua dramaturgia, é preciso aprender a ler imagens”.

Os *Visual Books*

Eu sabia que Raymond era inteligente. Mas ele não sabia nenhuma palavra. Eu acreditava que eu pensava através de palavras, então eu me questionava como ele conseguia pensar sem as palavras. Ele fazia desenhos para se comunicar comigo, e eu percebi que ele pensava através de imagens.⁴⁸

⁴⁴ “Ópera Silenciosas”, Holmberg (1996) e “Teatro das Visões”, Brecht (1978), que compreende os espetáculos que estrearam entre 1969 e 1973.

⁴⁵ A primeira cena, pela sua dinâmica rítmica, tem aproximadamente 40 minutos. No ano de 1981, este mesmo excerto foi adaptado e transmitido na televisão, estando disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4t-NtrLzgkE&t=1694s>. Assim sendo, em nossas análises futuras utilizaremos tanto do excerto televisivo quanto da cena apresentada no palco, disponível em documentários referenciados na bibliografia desta dissertação.

⁴⁶ Os *visual books*, na página 42.

Alquimia Visual, página 53.

Arranjo Arquitetural, página 66.

“Escutar com o corpo” (ou o “preencher as formas”), na página 77.

⁴⁷ HOLMBERG, 1996, p. 76.

⁴⁸ WILSON, 2009, s/p.

Como o próprio nome já diz, o espetáculo *Deafman Glance*, ou o “Vislumbre do Surdo”, são as acepções de uma pessoa surda sobre algum assunto ou evento. Neste caso em específico, são os vislumbres de Raymond Andrews na tentativa de compreender os mistérios presentes no começo e no final da vida.

A peça, sem palavras, é baseada principalmente nos desenhos que Andrews fez para se comunicar com Wilson, uma vez que este era o principal mecanismo que ele dispunha para tal. Por conta disso, antes de verticalizarmos nossa atenção a uma análise do espetáculo em si, à cena pronta, daremos alguns passos “para trás”, indo em direção ao seu processo de criação, e, mais especificadamente, nos desenhos de Andrews e o que eles representam à Dramaturgia Visual de Wilson.

Curiosamente, e para sermos sinceros, as imagens que compõem este espetáculo foram criadas sem, necessariamente, terem tal intenção. Como já foi dito, a troca de desenhos entre Andrews e Wilson (que também é pintor) eram primordialmente a sua forma de “diálogo”, a maneira que ambos encontraram para se comunicar.

Wilson tinha uma espécie de “arquivo”, em um quarto, onde ele

[...] guardava os desenhos e as outras coisas que Raymond me dava, e ele sabia disto. Ele gostava de colocar coisas neste quarto e sabia, também, que eu era seletivo sobre o que eu guardava. Sempre que ele me dava pinturas ou desenhos eu ou os colocava em qualquer lugar ou os jogava fora. Mas algum deles eu guardava nestas pastas. [...] um dia eu percebi o que estava se passando na cabeça dele: “Por que? Por que estes desenhos e não outros?”. E eu notei que talvez ele houvesse descoberto que havia algo de diferente nos desenhos que eu estava guardando [...] então, ele começou a me entregar desenhos e coisas específicas para colocar nas pastas, como se dissesse: “este vai para esta pasta, este eu quero que vá para esta outra”. [...] ele (Andrews) sabe que eu estou coletando algumas poucas informações, das quais muitas vêm dele. Isso é bom para mim, porque de repente é como se este fosse apenas o seu material e não o meu, quero dizer, de alguma forma é meu [...] mas é sobre ele, sobre a sua sensibilidade, seu jeito de ver [...] Eu gosto disso pois é como descobrir que eu tenho algum tipo de liberdade, porque é o material dele e eu só estou ajudando-o a... organizar? Eu não sei, é um jeito muito louco de trabalhar. [...] Eu não expliquei para ele que eu estava trabalhando em uma coisa teatral, mas ele sabia que nós estávamos trabalhando em uma ideia e ele continuava a me trazer informações sobre ela.⁴⁹

Através das diferentes pinturas e desenhos que Andrews entregava a Wilson, agora premeditadamente e sobre temas específicos, *Deafman Glance* deu seus “primeiros passos” em prol de que pudesse existir cenicamente.

⁴⁹ BRECHT, 1978, p.430.

Desta colaboração entre Andrews, sua maneira única de ver e conceber o mundo através da ponta de um silencioso pincel, e Wilson, suas perspectivas enquanto arquiteto, pintor e agora encenador, nasceu este espetáculo – baseado na organização de quadros e imagens no espaço-tempo cênico.

Por primar a criação da cena não pela montagem de textos dramáticos em sua excelência, mas sim, pela organização e articulação de imagens com pouca ou nenhuma inserção sonoro-verbal na cena, é que se deu a esta fase do trabalho de Bob Wilson o nome de “teatro das visões”, nos termos de Brecht, ou “óperas silenciosas”, na acepção de Holmberg.

Entretanto, como John Cage⁵⁰ constatou após sua experiência na câmara anecóica⁵¹, “por mais que tentemos fazer silêncio, não o podemos: não há silêncio que não esteja grávido/prenhe de som”. De fato, mesmo não contendo estruturas que se assemelhem a diálogos verbais, no sentido comum do termo, *Deafman Glance*, assim como os espetáculos que fazem parte das chamadas “óperas silenciosas” (entre os anos de 1969 e 1973), não são completamente silenciosos: em primeiro lugar, há a inserção proposital de algumas poucas palavras e sons durante tais espetáculos; em segundo lugar, e seguindo as acepções cageanas, tudo o que chega aos ouvidos do espectador deve ser considerado como componente sonoro da obra – mesmo sem tais sons terem sido “criados” intencionalmente em ou para a cena, como os ruídos produzidos pela plateia ou pelo ambiente, por exemplo

Em um ensaio intitulado “A estética do silêncio”⁵², Susan Sontag (1933-2004)⁵³ nos fala mais especificadamente sobre isso:

Nem pode o silêncio, em seu estado literal, existir como a *propriedade* de uma obra de arte – mesmo de obras como os *ready-mades* de Duchamp ou o 4’33’ de Cage, nas quais o artista visivelmente nada mais fez para satisfazer qualquer critério estabelecido de arte que colocar um objeto em uma galeria ou situar uma execução em um palco de concertos. Não há superfície neutra, discurso neutro, tema ou formas neutras. Uma coisa é neutra apenas com relação a algo mais – como uma intenção ou uma expectativa. Enquanto propriedade da obra de arte em si, o silêncio pode existir apenas num sentido arquitetado ou não-literal. (Colocando-se de outro modo: se uma obra de arte existe de alguma forma, seu silêncio é apenas um elemento nela.) Em lugar do silêncio puro ou alcançado encontram-se vários movimentos no sentido de um sempre retrocedente horizonte de silêncio – movimentos que, por definição, jamais podem ser plenamente consumados. Um dos resultados é

⁵⁰ CAGE: Lecture on something (1959). In **Silence**, p.135

⁵¹ No ano de 1951, John Cage visitou a câmara anecóica da Universidade de Harvard. Essa câmara é capaz de isolar todo e qualquer tipo de ruído externo, conseguindo assim um “silêncio absoluto”.

⁵² SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: **A vontade radical: Estilos**. 1987, p.17.

⁵³ Susan Sontag foi uma escritora, crítica de arte e ativista dos direitos humanos nos Estados Unidos.

um tipo de arte que muitas pessoas caracterizam, de modo pejorativo, como taciturna, deprimida, submissa e fria. No entanto essas qualidades privativas existem no contexto da intenção objetiva do artista, que é sempre discernível.

Então, mesmo compreendendo os motivos pelos quais Holmberg resolveu nomear *Deafman* e o espetáculo do período como “silenciosos” – por não haver neles diálogos verbais que fossem os “fios condutores” da peça – refutamos tal termo, principalmente se levarmos em conta as acepções de Cage e Sontag sobre o “silêncio”. Dessa forma, para tratar dos espetáculos que sofreram influência direta de Raymond Andrews, entre os anos de 1969 e 1973, preferimos o termo “teatro das visões”, cunhado por Brecht.

Dito isso, voltamos nossas atenções ao processo de criação de *Deafman Glance* e o porquê deste processo, em específico, emergir enquanto um dos momentos principais ao fazer artístico-teatral wilsoniano.

Wilson constantemente afirma que a razão pela qual ele e Andrews começaram a trabalhar em conjunto está no fato de que ambos, por conta de seus antecedentes, prezarem muito pelos aspectos visuais do mundo. Assim, aos olhos do encenador, o jovem surdo que até então era tido unicamente como um incapaz, um delinquente ou um “demente”, passou a ser considerado como um artista.

Um artista que através de linhas, traços e cores é capaz de expressar, manipular e construir conceitos, universos e narrativas.

Acho que a razão pela qual eu comecei a trabalhar com ele está no fato de ser algo muito visual, sua comunicação é extremamente visual, se ele quer me dizer algo ele pinta um desenho sobre, se ele tem alguma espécie de sentimento sobre alguém ele me demonstra através da cor [...] e é desta forma que ele fez a peça, como se eu estivesse pegando coisas que ele fez e meio que as estruturasse, arranjando as imagens e os personagens.⁵⁴

Tanto Andrews como Wilson são os responsáveis pela composição da dramaturgia de *Deafman Glance*, ambos são os dramaturgos visuais deste espetáculo, sem falas ou textos. Enquanto Andrews acaba sendo o responsável por “escrever o texto” da peça, Wilson foi o responsável por orquestrar a forma com a qual esta tecitura imagética fluiria no espaço-tempo cênico.

Lançando a carreira de Wilson internacionalmente, *Deafman Glance* foi apresentado não só na América como na Europa, onde foi visto por Susan Sontag:

⁵⁴ BRECHT, 1978, p.431.

Meu primeiro encontro com o trabalho de Bob foi em *Deafman Glance* em Paris em 1971. Eu fui à estreia e voltei em todas as outras noites. Eu estava arrebatada. Eu a via como um choque de identificação. Eu nunca havia visto nada parecido com aquilo antes, mas era algo que eu sempre esperei para ver sem mesmo conhece-la. Eu precisava experimentar o teatro com aquele ritmo, aquela beleza, aquela intensidade. Por que o trabalho de Wilson é importante? É profundo e profundamente visionário. Esta é a assinatura de uma criação artística. Eu não consigo pensar em mais ninguém com um trabalho tão grande e influente. De ser tão prolífico, de ter uma paleta tão larga, fazer tantas coisas diferentes faz parte de sua genialidade. O seu é o grande teatro de nossos tempos.⁵⁵

Outra pessoa que também assiste *Deafman Glance* e fica maravilhado com o “milagre” do silêncio foi Louis Aragon, poeta e escrito francês, que descreve o espetáculo em uma carta para o seu amigo morto André Breton, autor do “Manifesto Surrealista”. Aragon escreve:

O mundo de um menino surdo se abre para nós em uma boca sem palavras. Por mais de quatro horas, somos convidados a habitar neste universo onde, na abstinência de palavras, sessenta pessoas falam através do corpo... Eu nunca havia visto algo tão bonito desde que eu nasci. Nunca nenhum espetáculo chegou próximo a este porque, ao mesmo tempo, ele é um despertar para a vida e um viver com os olhos fechados, o mundo de todos os dias indistinguível do mundo de todas as noites, realmente misturado com sonhos, tudo o que é inexplicável através da contemplação de um surdo... Bob Wilson ... é o que nós, de quem o surrealismo nasceu, sonhamos que viria após nós e ainda vai além ... Bob Wilson é surrealista através do seu silêncio, embora isto possa ser dito sobre todos os pintores, mas Wilson vincula gesto e silêncio, movimento e o que não pode ser ouvido⁵⁶.

O que torna *Deafman Glance* um marco para a história do Teatro Contemporâneo Ocidental, assim como à carreira de Wilson – sendo considerado o ápice de sua primeira fase de trabalho e lhe dando reconhecimento internacional – é algo que vai além do fato de ser “profundo e visionário” (Sontag) ou um “despertar para a vida” (Aragon), é, antes de tudo, a determinação de Wilson de conceber um espetáculo onde não há a imposição de um texto ou de personagens enquanto o fio condutor da peça; uma crença que palavras não são mais importantes que os outros códigos que compõem a cena.

A força de *Deafman Glance* esta intrinsicamente ligada à singularidade existente por de trás do olhar do artista Raymond Andrews.

⁵⁵ SONTAG, 1993 apud HOLMBERG, 1996, p.6.

⁵⁶ ARAGON, 1971 apud SHEVTSOVA, 2007, p.9.

Assim sendo, e levando em conta os pontos supracitados, as nossas inferências nos levam a crer que é do processo de elaboração deste espetáculo – da troca de desenhos entre Wilson e Andrews, assim como de sua articulação em cena – que emerge, de forma prototípica, uma espécie de “método” de criação que é utilizado por Wilson até os dias atuais: os *visual books*.

São neles, segundo a pesquisadora Maria Shevtsova, que tudo está desenhado, cena por cena, geralmente com textos ao lado ou embaixo dos desenhos, sendo o suporte para a preparação das produções wilsonianas⁵⁷ – semelhante aos *storyboards* utilizados no cinema

Esta constatação de Shevtsova sobre os *visual books* está calcada em sua análise do processo de criação de *Peer Gynt*, que teve sua estreia em 2005, na Noruega. Contudo, a mesma diz que “aparentemente a primeira vez que eles foram usados foi em *Einstein on the Beach*”⁵⁸, espetáculo que estreou em 1976, no Festival d’Avignon.

Einstein estreou seis anos após a primeira parceria entre Andrews e Wilson; cinco anos após *Deafman Glance* (1970) ser estruturada a partir dos desenhos que ambos utilizavam para se comunicar; seis anos após já existir ao menos um espetáculo no qual os desenhos foram o suporte para a preparação da encenação. Por este viés, podemos afirmar que os *visual books* não foram usados pela primeira vez em *Einstein*, como supõem Shevtsova, mas sim, na primeira parceria entre Andrews e Wilson, em 1970 – mesmo sem terem este nome na época.

Estes fatos revelam que foi o olhar de um artista surdo, e sua forma para se comunicar com o mundo, que se engendram à cena wilsoniana um “método” de criação utilizado até os dias atuais por Wilson, beirando cinco décadas de existência.

Nas palavras do próprio Wilson, são nos *visual books* que se pode encontrar

[...] como diferentes cenas podem se relacionar uma com a outra, se pode haver recitativos ou algo falado, um dueto, ou alguma canção. Eu faço isso com desenhos para ver a construção, para ver como a história pode ser dita visualmente, como a arquitetura aparece no espaço e no tempo.⁵⁹

⁵⁷ SHEVTSOVA, Maria. **Robert Wilson**. 2007, p.42.

⁵⁸ Ibid, p.42.

⁵⁹ ENRIGHT, 1994 apud SHEVTOSVA, 2007, p.42.

As imagens que compõe estes “cadernos visuais” são de origens múltiplas, a depender de qual “tema” a encenação for tratar. É na primeira etapa de produção de um espetáculo, os *table workshops*⁶⁰, que os *visual books* começam a ganhar forma. É neste momento, também, que todos aqueles envolvidos com a encenação discutem sobre a peça e mapeiam seu conteúdo narrativo⁶¹.

Enquanto o processo de discussão do conteúdo narrativo daquele espetáculo ocorre e questões são levantadas, Wilson desenha, dando imagens aos seus pensamentos e considerações. Este ato de desenhar continua mesmo após o termino desta mesa de trabalho, adentrando os períodos de ensaios e a construção da cena propriamente dita. É dessa forma que o encenador vai compondo o *visual book* daquela obra, que passar por constantes modificações, até se transformar na principal ferramenta utilizada por aqueles envolvidos na criação do espetáculo.

Se, conforme nossas inferências, foi no ano de 1970 que os *visual books* deram os primeiros passos para que pudessem existir, é somente no ano de 1976, em *Einstein*, que eles se consolidam enquanto um “método” de criação às obras wilsonianas, atingindo a sua “excelência” e firmando-se enquanto alicerce à construção da cena.

Infelizmente os desenhos e esboços de *Deafman Glance* (1970) produzidos por Raymond Andrews não mais existem, sendo impossível a análise de tal material. Segundo Clifford Allen⁶², um dos responsáveis pela Watermill Center⁶³, estes desenhos não são vistos há muitos anos e nunca foram registrados em nenhum dos inventários ou arquivos incumbidos por preservar os materiais utilizados nos espetáculos de Wilson.

Ainda, segundo Allen, Andrews é uma pessoa muito privada, não mantendo contato nem com a *Watermill*. E, como previsto por Allen, não obtivemos nenhuma resposta em nossas tentativas de contatar Andrews.

⁶⁰ Em sua análise, Shevtsova afirma que a maior parte dos espetáculos de Wilson passa por três etapas: *tables workshop*; escolha do elenco; e processo de preparação do elenco e ensaios do espetáculo. E são nos *tables workshops* que ocorre um encontro que envolve Wilson, seu assistente de direção, um dramaturgo, um cenógrafo, um designer de figurinos e um compositor – sendo que outros são incluídos caso necessário. [SHEVTSOVA, op. cit., p.42 et seq.]

⁶¹ Ibid, p.47.

⁶² A conversa com Allen ocorreu por email: PINHEIRO, Lucas. **Sketches of Deafman Glance**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <clifford.allen@watermillcenter.org> em 21 de dezembro de 2016.

⁶³ Conforme já dissemos (nota X), no ano de 1996 a *Byrd Hoffman Foundation* passa a ser chamada de *Byrd Hoffman Water Mill Foundation*, ou simplesmente, *Watermill Center*.

Dito isso, e em prol de perceber o desenvolvimento gradativo dos *visual books* até atingirem sua “excelência”, analisaremos brevemente um excerto deste material em dois espetáculos: *A Letter for Queen Victoria* (1974) e *Einstein on the Beach* (1976)⁶⁴.

Figura 3. *Visual book* de *A Letter For Queen Victoria*



Fonte: Imagem extraída de FAIRBROTHER, T. **Robert Wilson's Vision**. 1990, p.4.

Figura 4. *Visual Book* de *A Letter For Queen Victoria*



Fonte: Google Imagens, 2016.

Como já destacado, os *visual books* são o suporte da encenação, servindo como um “roteiro” de como a cena deve ser construída. Na sequência de imagens que compõem a [Figura 3](#) é possível perceber tal questão, principalmente no que tange a transição da iluminação de uma cena à outra, uma vez que não há atores, objetos

⁶⁴ Ambos espetáculos foram analisados na página 109 e página 158, respectivamente.

cênicos ou cenários. Neste esboço, o que se pode notar é como se dará a incidência da luz sobre o espaço, e como este espaço será afetado no jogo de *chiaroscuro*.

De fato, quaisquer objetos, assim como o espaço, parecerão diferentes se forem vistos na penumbra ou na luz do dia, por exemplo; a luz nos espetáculos wilsonianos condiciona a maneira na qual os elementos visuais serão percebidos e interpretados, uma “luz ativa”⁶⁵ – nos termos de Adolph Appia – sendo pensada e elaborada, como se pode notar, desde o *visual book*.

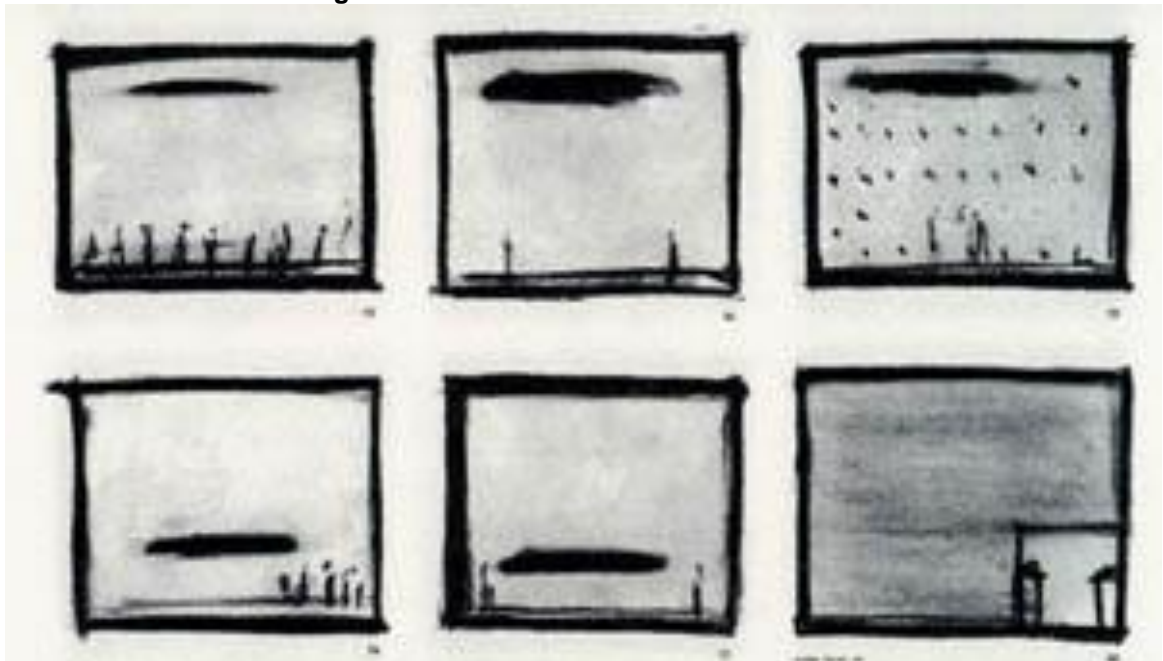
Ao alterar o ângulo, a intensidade e a cor da luz, Wilson também ressalta um dos principais componentes de sua dramaturgia visual: a relação dos atores para com o espaço cênico⁶⁶. Tal questão é perceptível na Figura 4, onde mais da metade do espaço se encontra na penumbra, enquanto a silhueta de ao menos nove atores se faz visível em um ambiente que se assemelha à uma casa.

Portanto, nos dois exemplos anteriores (fig. 3 e 4) é possível verificar a principal característica do *visual book* de *A Letter for Queen Victoria*: a estruturação de quadros “fixos”, tendo sua ênfase na incidência da iluminação sobre o espaço. Já os ‘cadernos visuais’ de *Einstein on the Beach* (fig. 5 e 6), para além de se atentarem a luz, também têm como foco a transição cênica dos atores, dos cenários e dos objetos cênicos.

⁶⁵ O conceito de “luz ativa” se refere primordialmente ao poder da luz de exprimir com seu movimento a essência da vida do drama, uma luz que intervém na ação e desempenha um papel ativo na construção do espetáculo, alterando a maneira na qual os elementos que compõem a cena serão ‘recebidos’ pelo espectador. Em contraste ao conceito de “luz ativa” há o conceito de “luz passiva” ou “luz difusa”, que emerge enquanto uma iluminação que ‘apenas’ ilumina o espaço, sem intervir na ação ou na forma com a qual o espectador perceberá e interpretará o que está vendo. [FORJAZ, 2008, p.64]

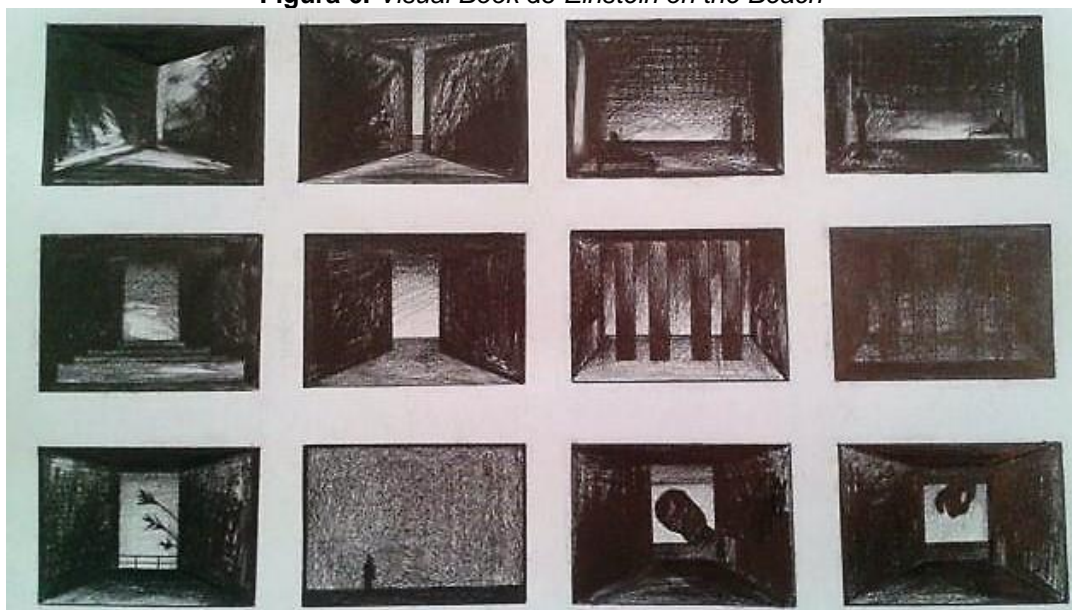
⁶⁶ Falaremos mais sobre isso no momento em que formos tratar sobre o Arranjo Arquitetural das encenações wilsonianas, a partir da página 66.

Figura 5. *Visual Book de Eistein on the Beach*



Fonte: Google Imagens, 2016.

Figura 6. *Visual Book de Einstein on the Beach*



Fonte: Google Imagens, 2016.

A Figura 5 demonstra o ‘desenvolvimento’ e ‘desdobramento’ de uma sequência cênica: no 1º quadro que a compõem, é possível verificar a silhueta de ao menos 10 atores, assim como de uma faixa escura não identificável na parte superior; no quadro 2 já é perceptível a redução do número de atores em cena, de 10 para 2, assim como um adensamento da faixa escura que se encontra na parte superior da cena; no desdobramento seguinte, quadro 3, o número de pessoas em cena permanece o mesmo, porém agora elas estão mais próximas e a faixa, que até o

momento não era identificável, se revela como uma nuvem, uma vez que rompe em algo semelhante a uma chuva.

O desdobramento dos desenhos que compõem a cena continua nos quadros 4, 5 e 6, nos mostrando que para além de uma preocupação com a imagem estática (em *Letter*), agora os *visual books* compreendem, também, um encadeamento mais específico das ações, nos apresentando a cada quadro como a cena deve se desdobrar e ser construída – a quantidade e a distância entre os atores ou a posição dos elementos e objetos cênicos, por exemplo.

Tal processo é semelhante ao que ocorre na [Figura 6](#), entretanto, não tão pormenorizado como o da [Figura 5](#). Aqui, apenas nos quadros 3, 4 e 10 é visível a silhueta dos atores, enquanto que nos outros quadros (1, 2, 5, 6, 7, 8, 9, 11 e 12) é possível notar como se dá o processo de desdobramento e desenvolvimento do espaço cênico, tanto no que se refere à luz como ao cenário e, também, à projeção de imagens/sombras (quadros 9, 11 e 12).

Possivelmente, a ponderação de Shevtsova⁶⁷, sobre os *visual books* terem sido utilizados pela primeira vez em *Einstein*, não está completamente equivocada. Como se pode ver, os cadernos visuais deste espetáculo são mais pormenorizados que os de *Letter*, principalmente no que tange o desdobramento e desenvolvimento das ações cênicas a serem realizadas pelos atores. Caso façamos uma analogia com um texto dramático, propriamente dito, é como se em um houvessem rubricas e noutro não.

E, embora afirmemos que Raymond Andrews foi o responsável por dar o “pontapé” inicial para que eles pudessem existir, devido sua acuidade visual e manejo comunicacional através de imagens, não podemos ignorar Wilson nesta equação, principalmente sua formação enquanto arquiteto e pintor. De fato, o mesmo afirma que é “[...] um artista visual. Eu penso espacialmente, através de um pincel. Este é o meu jeito de analisar e construir uma peça”⁶⁸ – os *visual books* acabam sendo só mais um reflexo disso.

Mas, como essa peça se constrói? De que forma os *visual books* deixam sua instância pictórica e transpassam para o palco vivo? Como Wilson faz com que desenhos assumam existência e propriedade cênica?

⁶⁷ SHEVTSOVA, Maria. **Robert Wilson**. 2007, p.42

⁶⁸ HOLMBERG, 1996, p.77.

Para responder tais questões precisamos dar mais alguns passos dentro do oceano cênico wilsoniano, analisando a cena de *Deafman Glance* e, assim, indo de encontro à sua Alquimia Visual.

Alquimia Visual: montagem, colagem e simultaneidade

Se você pegar um candelabro barroco e colocar sobre uma mesa barroca, não há nada. Mas se você pegar um candelabro barroco e colocá-lo sobre uma rocha, há algo... Meu teatro é sobre isso.⁶⁹

Após a apresentação desta maneira peculiar de elaborar a cena, não pela subordinação ao texto dramático, mas sim através do encadeamento de estruturas visuais no espaço-tempo teatral, precisamos ponderar sobre como as imagens pictóricas assumem propriedade e instância cênica – como os esboços dos *visual books* são articulados no palco.

Assim sendo, torna-se necessário destacar alguns conceitos que nos ajudam a refletir sobre a *mise-en-scène* e a Alquimia Visual wilsoniana: simultaneidade e montagem/colagem⁷⁰ – e como ambos propiciam uma ‘abertura’ na recepção da obra por parte dos espectadores.

Não há como afirmar o quê ou quais fatores fizeram com que tais conceitos fossem empregados ao *modus operandi* do encenador. Entretanto, podemos supor que tal processo possa ser oriundo de sua colaboração com Raymond Andrews em *Deafman Glance*, já que, enquanto este lhe entregava diversos esboços, Wilson ficara encarregado de organizá-los cenicamente.

Há, também, uma entrevista concedida a Stefan Brecht, no mesmo período da estreia deste espetáculo, onde Wilson reconhece estar “muito interessado na forma com a qual as coisas (imagens) funcionam juntas, como elas aparentam estando junto com outras, ou uma contra a outra, ou o que acontece com elas no tempo em que ficam no palco”⁷¹.

Dessa forma, ao justapor elementos heterogêneos em cena num processo de montagem/colagem, simultaneamente se rejeita um único ponto de vista, explorando o que se apreende de múltiplos ângulos, abrindo a cena para inúmeras

⁶⁹ WILSON, Bob in: *EINSTEIN on the Beach: The changing image of Opera*, 1985, 2min.

⁷⁰ Cf. HOLMBERG, 1996 e GALIZIA, 2004

⁷¹ BRECHT, 1978, p.431.

leituras possíveis. Assim sendo, é principalmente a partir destes conceitos (simultaneidade e montagem/colagem) que os *visual books* conseguem sair do papel e ganhar vida nos palcos.

Vá ao teatro como se estivesse indo a um museu, como se estivesse olhando uma pintura. Aprecie a cor da maçã, a linha do vestido, o brilho da luz... Você não precisa pensar em uma história, porque não há uma. Aprecie o cenário, o arranjo arquitetural no tempo e espaço, a música, as sensações... Escute as pinturas.⁷²

Justamente por não estar interessando em apresentar um trabalho que esteja fechado numa única interpretação/história – já que não há uma – Wilson deixa os espectadores livres para interagirem com as imagens reveladas, montando e remontando os fragmentos visuais a seu bel prazer – delegando, também, a cada espectador o papel de dramaturgo daquela obra.

A força do trabalho cênico de Wilson repousa exatamente no fato de que, ao mesmo tempo em que ele está no controle absoluto sobre as imagens que serão apresentadas no palco, ele se recusa a limitar a recepção dessas imagens, por não impor a elas uma única interpretação possível⁷³. E é através destes conceitos (simultaneidade e montagem/colagem) que o encenador busca realizar tal feito, criando um processo alquímico em suas obras.

Sinteticamente, enquanto simultaneidade explana como Wilson estrutura uma cena visualmente, montagem/colagem explana como ele conecta uma cena a outra e como ele justapõem, em um diálogo, elementos “heterogêneos” entre si.

Assim como os grandes diretores de cinema soviéticos – Eisenstein, Kulechov, Pudovkin, Vertov⁷⁴ – Wilson constrói a arquitetura visual de um trabalho ritmicamente através da montagem/colagem. Um processo dialético de livre

⁷² WILOX, Dean Robert. **The language of Visual Theatre: sign and context in Josef Svoboda, Meredith Monk and Robert Wilson**. 1994, 315fls. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Washington, Washington, 1994, p. 196.

⁷³ WILOX, *op. cit.*, p.199.

⁷⁴ Os “teóricos da montagem” soviética. Para mais acepções sobre, assim como de suas teorias e trabalhos: MORALES JR., W. P. A montagem do construtivismo de Einsestein e Vertov. **Logos: Comunicação e Universidade**, Rio de Janeiro, v.3, n 1, s/p, 1996.

DINIZ, P. F. D. A Montagem: de processo alienativo a elucidador pela contribuição das vanguardas construtivistas russas. In: 7º Congresso Internacional de Design da Informação, n.2, v.2, 2015, Brasília. **Anais do Evento**. Brasília, 2015.

CANELAS, C. **Os fundamentos históricos e teóricos da Montagem Cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética**. Disponível em: <<http://bocc.ufp.pt/pag/bocc-canelas-cinema.pdf>> Acesso: 06/01/2017.

associação que cria sentido não pela narração ou discurso lógico, mas pela justaposição de duas cenas/elementos que aparentam não serem capazes de se relacionar. Em contraste com a transição suave baseada em causa e efeito, a montagem cria um diálogo abrupto, e por vezes inesperado, entre diferentes realidades. O sentido não está conectado unicamente a cada cena individual, mas a um conjunto de cenas e elementos que, quando justapostos, criam ambientes emocionais, revelam *insights* psicológicos e geram temas abstratos que “forçam” o espectador na busca por encontrar um sentido para o que está assistindo⁷⁵.

Quando trata sobre o como as vanguardas históricas deram início ao “desmoronamento” da dramaturgia clássica tradicional, Hans-thies Lehmann⁷⁶, ao versar sobre o Surrealismo, pondera:

O cinema e o expressionismo concordam com o surrealismo quanto a opção de privilegiar uma articulação que se baseia na técnica de corte e colagem/montagem, o que requer e promove o ritmo, a “inteligência” e a capacidade associativa do receptor. Sendo que, à medida que o espectador do teatro exercita uma crescente capacidade de estabelecer relações entre coisas heterogêneas, a cômoda difusão de conexões faz cada vez menos sentido: o olho se torna mais impaciente e se contenta com explicações cada vez mais restritas.

A consequência de tudo isso é uma mudança de atitude por parte do espectador, e o como os artistas os percebem no ato artístico. Ainda, segundo Lehmann⁷⁷, a hermenêutica psicanalítica fala de uma “atenção flutuante por igual”, onde tudo depende de não compreender o que se vê imediatamente. Pelo contrário, “a percepção tem de permanecer aberta para esperar em pontos inteiramente inesperados, ligações, correspondências e explicações que fazem o que se viu anteriormente ser encarado sob uma outra ótica”⁷⁸.

Agregando a isto, e caminhando na mesma direção, há o efeito e a intenção da simultaneidade, pois, no que a concerne, conta-se que o *parcelamento da percepção* do espectador se torna uma experiência inevitável. Em primeiro lugar, é preciso levar em conta que o entendimento do que se acabou de ver não encontra quase nenhum apoio em contextos ou enredos ‘explícitos’; em segundo lugar, é preciso ter em vista que a apresentação de inúmeros acontecimentos de forma

⁷⁵ HOLMBERG, 1996, p.97

⁷⁶ LEHMANN, Hans-thies. **Teatro pós-dramático**, 2007, p.108

⁷⁷ Ibid., p.145.

⁷⁸ Idem.

simultânea reduz a capacidade de sintetização do espectador, já que sua concentração em apenas um deles torna impossível uma clara assimilação/registro do(s) outro(s).⁷⁹

Na verdade, tais ponderações são características do que Lehmann considera enquanto parte do “Teatro Pós-Dramático”, haja em vista que é neste Teatro que se “manifesta a exigência de substituir à percepção uniformizante e concludente uma percepção aberta e fragmentada”⁸⁰.

Dessa forma, ao conceber suas encenações, dando vida aos desenhos dos *visual books*, Wilson cria acontecimento em que tange ao espectador uma esfera de sua própria escolha quanto a qual dos elementos ele se manterá “aberto” à receber, em qual ordem os ‘organizará’, ou de qual maneira os ‘significará’.

Cada elemento presente nos espetáculos de Wilson tem um tempo e um enredo próprios, cada um conta uma “história diferente” – e, mesmo assim, são apresentados concomitantemente entre si. Portanto, o espectador tem a possibilidade de “nadar” por estes elementos, criando, dentro deste processo de eventos simultâneos, suas próprias montagens/colagens significantes, suas próprias estruturas dramáticas para além daquelas propostas no espetáculo.

Assim, cabe à fantasia de montagem do observador decidir se ele deve observar os “diversos personagens sobre o palco como pertencentes ao mesmo contexto ou apenas como figuras que se apresentam sincronicamente”⁸¹.

Isto posto, uma breve análise da primeira cena de *Deafman Glance* (1970) pode nos auxiliar a compreender de que maneira tais questões e conceitos estão engendrados ao fazer teatral wilsoniano. Na verdade, neste espetáculo, é principalmente na passagem da primeira para a segunda cena que a Alquimia Visual de Bob Wilson emerge cenicamente, assim como os conceitos de simultaneidade e montagem/colagem. Por conta disso, descreveremos tais cenas⁸², assim como os elementos e imagens que delas fazem parte, tentando, mesmo que seja impossível, não direcionar ou impor as nossas interpretações àquele que lê esta dissertação:

⁷⁹ Ibid, p.146.

⁸⁰ Ibid, p.138.

⁸¹ LEHMANN, 2007, p.131.

⁸² Entrecruzaremos nossa descrição das cenas deste espetáculo com as presentes em: BRECHT, 1978, p.54-83.

1. Enquanto os espectadores tomam os seus lugares podem ver que em frente a uma cortina cinza, que vai de ponta a ponta do proscênio, há uma pequena janela pintada, e, ao seu lado, perfeitamente ereta, há de costas para eles uma silenciosa figura negra e alta, porém pequena em relação a parede cinzenta. A figura esta trajada com um elegante vestido preto acinzentado. Enquanto sua mão esquerda está vestida por uma luva preta, sua mão direita se encontra desnuda, com palma iluminada e voltada para o espectador. A cortina cinza aos poucos se revela como uma parede, como se ela fosse o interior de alguma construção, um confinamento, uma cela – e talvez os espectadores estejam presos juntos àquela figura. A esquerda do palco há um pequeno menino, negro como ela, com as costas viradas para o público e lendo um livro, enquanto outro dorme sobre o chão e sob lençóis. Há, também, uma mesa estreita coberta por uma toalha que chega até o chão. Sobre ela, um jarro de leite, dois copos, uma faca e um pano-de-mesa. A camiseta do menino, o lençol, a toalha, o pano-de-prato e o leite são de um branco extremo. A mulher negra, com suas vestes cinzentas, continua na mesma posição em que outrora, aguardando o público sentar.

2. Após todo o público estar acomodado, a mulher se vira. Lentamente coloca uma luva preta em sua mão direita. Lentamente coloca leite em um dos copos. Com extrema tranquilidade e lentidão leva o copo até o garoto que esta sentado. Ele o pega sem olhar para cima, bebe um pouco. Ela aguarda. Das mãos do garoto o copo é tomado, delicadamente, e devolvido à mesa. A mulher toma em suas mãos uma faca e, enquanto caminha em direção ao garoto, a lustra com o pano-de-mesa branco. Em um golpe único, como uma predadora, ela enfia a faca nas costas do garoto, que parece não notar, continuando a ler seu livro. A mulher o golpeia no peito – enquanto ele continua a não lhe dar atenção. Pouco depois ele colapsa e é gentilmente guiado por ela até o chão, levando outra facada nas costas. Ali ele permanece, imóvel, morto. Enquanto ela volta à mesa limpado a faca do sangue que havia sujado sua lâmina. Suas ações são realizadas de maneira muito lenta e inteiramente não emocional. Uma estranha serenidade pacífica.

Figura 7. Quadros da primeira cena de *Deafman Glance*



Fonte: Documentário *Absolute Wilson* (2006)

Figura 8. O assassinato da criança em *Deafman*



Fonte: <http://www.robertwilson.com/deafman-glance/>, 2016.

3. O destino da criança deitada sobre os lençóis é o mesmo da do garoto sentado na cadeira. No entanto, no momento em que a mulher ergue sua faca para

matar uma vez mais, outro garoto sai da coxia, também negro, porém mais velho e alto, aparentando doze anos de idade⁸³.

Figura 9. Quadro da primeira cena de *Deafman Glance* – Raymond Andrews



Fonte: Documentário *Absolute Wilson* (2006)

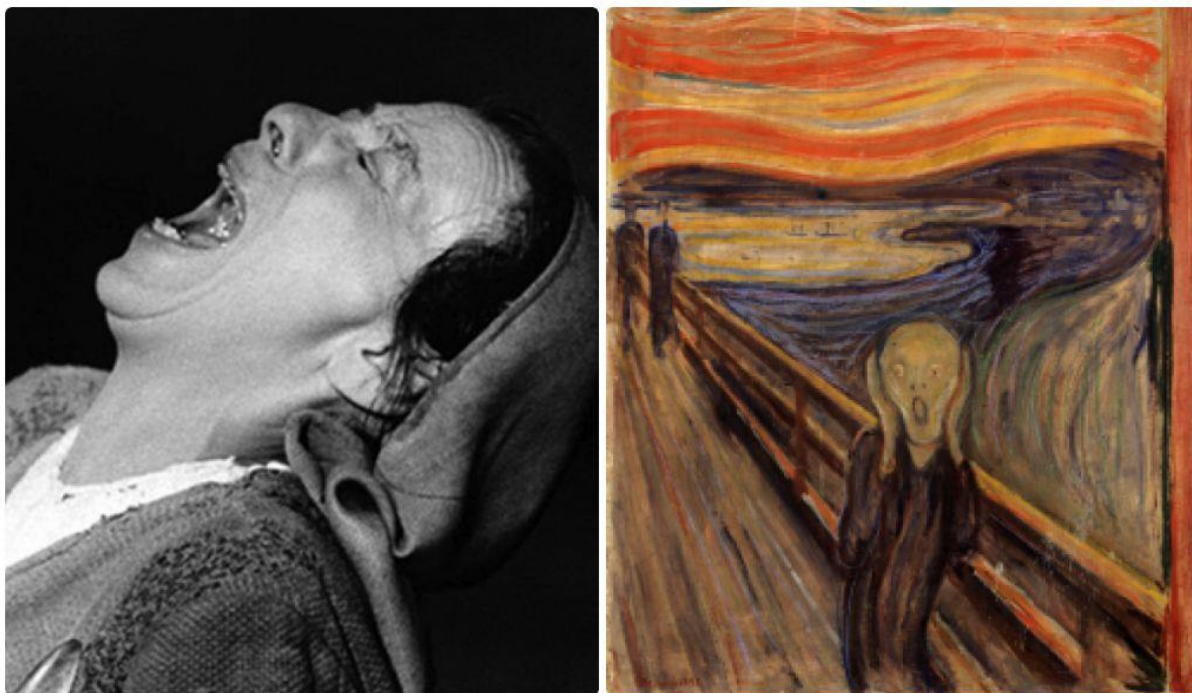
4. Enquanto a mulher (possivelmente sua mãe) golpeia a última criança, uma menina (possivelmente sua irmã), o garoto assiste, imóvel. No momento do segundo, e derradeiro golpe, o garoto abre a boca e começa a gritar, não muito alto. Enquanto isso, muito lentamente e sem expressar emoções, a mulher retorna à mesa limpando sua faca com o pano-de-prato. Com a lâmina limpa e repousada sobre a mesa, a mulher caminha em direção ao garoto, que permanece imóvel, no mesmo lugar de outrora. A cada passo que ela dá, ele aumenta a intensidade de seu grito. Contudo, quando ela toca sua testa com a mão direita, descendo suavemente em direção a sua boca aberta, o menino para de gritar⁸⁴.

⁸³ O garoto era Raymond Andrews, Cf. Brecht, 1978, p.54

⁸⁴ Segundo Brecht (1978, p.55), Wilson se referia a esta ação como “absorção”. Como se ela, ao tocar a boca aberta do menino absorvesse seu grito.

5. Tal qual o grito de Anna Fierling, a mãe coragem interpretada por Helene Weigel⁸⁵, ou o quadro homônimo de Edvard Munch, de 1893, a boca do menino permanece aberta, enquanto segue sua mãe em direção ao centro do palco.

Figura 10. A atriz Helena Weigem como a “mãe coragem” e seu grito silencioso / Quadro “O grito” (1893), de Edvard Munch.



Fonte: Google, 2017.

FIM DA PRIMEIRA CENA

A maior parte da primeira cena se baseia principalmente em um jogo minimalista expressado através do contraste no uso das cores (branco e preto), do ritmo (extremamente ralentado), da movimentação (suave e sinuosa em sua grande maioria) e repetição de uma ação única (alimentar para assassinar) realizada por uma única figura (a mulher em vestidos acinzentados).

O “*looping*” narrativo desta cena só é interrompido após o grito dado pelo menino, que assiste estático o assassinato da última das duas crianças.

Embora a passagem para a segunda cena ocorra de forma suave e gradativa, com a cortina/parede cinza subindo lentamente, o que se revela escondido

⁸⁵ Anna Fierling é uma das personagens presentes na peça “Mãe Coragem e seus Filhos”. Weigel, atuando no papel título, estreia em janeiro de 1949, na encenação que fez parte permanente do repertório do Berliner Ensemble, grupo de Bertold Brecht, até 1961.

por de trás dela é uma vasta paleta de cores, presentes em figuras heterogêneas, fantasiosas, oníricas e absurdas.

Figura 11. Passagem da primeira à segunda cena – o levantar da cortina



Fonte: Documentário *Absolute Wilson* (2006)

Ademais, o subir da cortina permite que tanto a mulher, quanto o jovem e o espectador penetrem em uma espécie de outro mundo. Um mundo idealizado pelas mãos de Raymond Andrews e concretizado, cenicamente, pelas mãos de Bob Wilson.

É nesta passagem, da primeira para a segunda cena, que o conceito de montagem/colagem emerge. Se no primeiro momento do espetáculo, descrito anteriormente, estamos dentro do que aparenta ser a cozinha de uma casa, o levantar da cortina nos leva a uma espécie de jardim onírico, ou, nas palavras de Brecht⁸⁶, “uma cena de sonho deliciosa, uma festa musical em uma antiga plantação nos tempos de *antebellum*⁸⁷”.

De fato, o “cair” da parede cinza de uma cozinha revelando um jardim no seu exterior não é algo que “promove o ritmo, a ‘inteligência’ e a capacidade

⁸⁶ BRECHT, 1978, p.55.

⁸⁷ Antebellum é uma palavra latina que significa “antes da guerra”. Nos Estados Unidos, o termo refere-se ao período no qual se incrementou o secessionismo por parte do Estados Confederados da América, o que conduziu à Guerra Civil Americana entre os Estados da União e os Confederados.

associativa do receptor”⁸⁸, visto que é uma transição um tanto quanto óbvia. Porém, são as múltiplas figuras presentes neste jardim, assim como as ações que elas realizam, que são capazes de promover um processo dialético de livre associação que cria sentido não pelo discurso lógico, mas pela justaposição de elementos que aparentam não serem capazes de se relacionar⁸⁹ – aquilo que Wilson considera como sendo o “seu teatro”: um candelabro barroco sobre uma rocha⁹⁰.

Enquanto é da passagem de uma cozinha a um jardim onírico que emerge o conceito de montagem/colagem, são nas ações realizadas pelas figuras presentes neste jardim que se destaca o conceito de simultaneidade. E ambas, interligadas, dão corpo à ideia de Alquimia Visual, perceptível na continuidade da descrição da cena:

6. Neste jardim uma dúzia ou mais de mulheres de branco – seu chapéus e véus – estão sentadas em bancos, abaixo de uma lua brilhante, enquanto escutam o piano tocado por uma velha senhora, também de branco. Seu piano está entre as árvores, e seus cotovelos e punhos “dançam” as notas que ela toca. Ao passo em que os visitantes (as duas figuras da primeira cena) vão adentrado o jardim, as mulheres que estavam sentadas estranhamente erguem suas mãos direitas em direção a um poleiro cheio de pássaros, também brancos. Enquanto os visitantes continuam a adentrar lentamente no centro do jardim, as mulheres voltam a relaxar, e, esporadicamente, erguem suas mãos em direção ao poleiro, retornando a ouvir o piano, que até o momento não sessou sua melodia. A assassina para exatamente no centro do palco, na mesma direção em que estava no início do espetáculo. O garoto prossegue sozinho até um banco, na esquerda do palco, sentando próximo a um elegante casal, uma jovem garota e um idoso senhor.

7. Pouco tempo após o garoto sentar, uma vara de pescar lhe é entregue por um homem vestido em trajes clérigos, em seguida, o garoto inicia a *mimesis* do ato de pescar enquanto o banco no qual esta sentado começa a flutuar acima do palco.

⁸⁸ LEHMANN, 2007, p.108.

⁸⁹ HOLMBERG, 1996, p.97.

⁹⁰ WILSON, Bob in: *EINSTEIN on the Beach: The changing image of Opera*, 1985, 2min.

Figura 12. O garoto recebendo a vara de pescar do clérigo



Fonte: Documentário *Absolute Wilson* (2006)

Enquanto o deslocamento das figuras iniciais ocorre, conforme descrito anteriormente, é possível identificar uma outra infinidade de figuras na cena, que, simultaneamente à cena descrita, realizam suas ações sem dar atenção à assassina ou o seu filho que acabaram de chegar. É neste “pequeno” fato que reside a ideia de simultaneidade proposta por Wilson em suas encenações: oferecer para o espectador diversas figuras heterogêneas entre si, que são “coladas” no palco e realizam suas ações em concomitância, “parcelando a percepção do espectador”⁹¹ acerca do que ele vê:

8. Há uma senhora, possivelmente camponesa, ordenhando um animal com a ajuda de seu filho. Quando parece não haver mais leite, o bicho acaba sendo decapitado. O cair da cabeça do animal faz com quem um sapo gigante, que até o momento estava tomando chá no canto de uma mesa, passasse a perambular saltitante por todas as direções do palco. Há homens com o torço desnudo que aparentam tentar apagar o fogo que queima o interior de um estábulo. Enquanto isso, uma fada, ou um anjo, rosa lançam uma cortina de fumaça em um dos cantos do palco, da qual emerge um sujeito trajado como um mágico de circo – com uma longa cartola e capa – que recepciona a assassina, até então imóvel no centro do palco, lhe

⁹¹ LEHMANN, 2007, p.146.

dando de presente um macaco de pelúcia e guiando-a até a extrema direita do palco. Há também um garoto com uma vara de pescar sentado no proscênio, à frente de uma mesa, na qual cinco pessoas realizam uma espécie de piquenique, do qual o sapo gigante fazia parte.

Figura 13. A camponesa, seu filho e o animal



Fonte: Documentário *Absolute Wilson* (2006)

Figura 14. O piquenique e o sapo gigante



Fonte: Documentário *Absolute Wilson* (2006)

Figura 15. O perambular do sapo



Fonte: Documentário *Absolute Wilson* (2006)

9. Enquanto esta simultaneidade de eventos, ações e figuras transpassam pela cena, cada qual imersos em seu *continuum* narrativo, o garoto da primeira cena, o do grito silencioso, e seu banco, continuam a sobrevoar o palco. Assim que ambos estacionam acima da cena, um olho, no centro de uma pirâmide, ao fundo do palco, é iluminado (um olho *Illuminati*?). Como se ali, acima de tudo e de todos, ele pudesse finalmente contemplar, e pescar, o seu oceano de esboços que ganharam vida no palco.

Figura 16. O Vislumbre do surdo



Fonte: www.robertwilson.com, acesso em 2016

Figura 17. Esquerda: Olho de *Deafman* / Direita: o “Olho Iluminati”



Fonte: Documentário *Absolute Wilson* (2006) / Google, 2017.

Portanto, e conforme ponderado, os conceitos de montagem/colagem e simultaneidade auxiliam Bob Wilson a dar vida aos esboços presentes nos *visual books*, sem “fechar” as possíveis leituras da cena numa única interpretação possível – donde emerge a ideia de que há em suas encenações um processo de Alquimia Visual.

Tais conceitos estão impregnados nas obras do encenador até os dias de hoje, não dizendo respeito, unicamente, à transposição das imagens pictóricas a imagens vivas, englobando, também, toda a diversidade de códigos cênicos utilizados pelo encenador na composição de suas encenações⁹².

Entretanto, é necessário considerar que esta montagem/colagem e simultaneidade não ocorrem de maneira arbitrária ou aleatória, há por de trás destes conceitos um outro princípio técnico no qual Wilson se baseia e que o auxilia a organizar o modo com o qual as imagens serão dispostas em cena. Assim sendo, para que possamos ler a topografia e paisagem wilsoniana, construída no palco através dos inúmeros possíveis diálogos entre as imagens (Alquimia Visual), precisamos revelar por onde Wilson começa sua tecitura imagética alquímica: a partir da organização arquitetônica dos elementos do espaço-tempo cênico.

Arranjo Arquitetural

Quando eu faço uma peça, eu começo pela forma, antes mesmo de eu saber o assunto. Eu começo pela estrutura visual, e através da forma eu descubro o contexto. A forma me diz o que fazer. Eu começo a preencher esta forma de diversas maneiras. [...] Eu posso fazer um diagrama de todas as minhas peças⁹³.

Conforme anteriormente exposto, a cena wilsoniana é construída e “sequencialmente” articulada a partir dos conceitos de montagem/colagem e simultaneidade. Enquanto tais conceitos nos ajudam a compreender de que forma se faz possível o deslocamento dos desenhos dos *visual books* aos palcos – e o como eles se justapõem em cena – é outro conceito que nos auxilia a apreender como estas imagens são organizadas espacialmente no palco – qual a posição, literalmente falando, que cada imagem assumirá no tablado de madeira: Arranjo Arquitetural.

⁹² HOLMBERG, 1996 e SHEVTSOVA, 2007.

⁹³ WILSON, Robert. **Quartett**. In: Programa do espetáculo, 2009.

Como o próprio encenador nos diz, sua preocupação não está em ter uma mensagem em cada espetáculo, mas sim, em realizar cenicamente “um arranjo arquitetural no espaço e no tempo”⁹⁴ dos elementos que compõem aquela produção.

Segundo Holmberg⁹⁵, ao estruturar uma encenação, Wilson começa organizando o espaço cênico, buscando criar e encontrar possíveis “campos de força” a serem gerados numa justaposição de elementos verticais e horizontais, ou entre o desequilíbrio e a estabilidade.

Ainda, segundo Holmberg, embora em alguns aspectos do seu processo criativo Wilson seja muito intuitivo, ao esculpir as relações existentes entre as linhas que serão responsáveis por dar forma ao espaço – a planta-baixa de suas produções – ele é extraordinariamente racional e analítico: comumente, utilizando de seus pinceis e canetas como se fossem bonecos, colocando-os sobre seus desenhos, para poder visualizar os vetores e contrapontos criados entre as linhas horizontais e verticais.⁹⁶

Eu sou um artista visual, eu penso espacialmente. Muitos diretores estariam analisando o texto com vocês, discutindo o que ele significa. Se você quer este tipo de tagarelice vá a uma livraria e leia um livro. Escutar o que os professores tagarelam sobre o que eles acham que Shakespeare significa me dá tédio. Eu não trabalho desta forma. Eu não tenho senso de direção até que eu tenha senso de espaço. A estrutura arquitetural é crucial em meu trabalho. Se eu não sei para onde estou indo, eu não posso chegar lá.⁹⁷

No teatro wilsoniano, a estrutura do espaço é o enredo. É a partir da organização deste espaço, que se dá pelo antagonismo de forças geométricas, que o encenador consegue “chegar lá” – consegue criar o seu senso de direção e compor suas encenações. Contudo, o arranjo arquitetônico nos espetáculos de Wilson não é vazio de sentido. Antes disso, a forma transmite conteúdo, e “quanto mais simples a forma, mais complexa será a sua conotação. Pois, além do puro prazer sensorial, uma composição visual gera e oferece, sempre e em muitos níveis, múltiplas cadeias significantes”.⁹⁸

Susan Sontag, em uma entrevista, aborda tal tópico: “A mais simples linha expressa significados visíveis e é, portanto, simbólica. Toda a forma é semântica. Em

⁹⁴ SHEVTSOVA, 2007, p.52.

⁹⁵ HOLMBERG, 1996, p.76.

⁹⁶ Ibid., p.74.

⁹⁷ Esta afirmação de Wilson foi registrada por HOLMBERG (1996, p.77) durante o processo de criação do espetáculo *King Lear* (1985), em resposta a um ator que nunca havia trabalhando anteriormente com o encenador.

⁹⁸ HOLMBERG, 1996, p.85.

grandes obras de arte, os significados mais profundos são transmitidos através da percepção inconsciente dos seus padrões de composição”⁹⁹.

Apreender os aspectos que englobam a composição da Dramaturgia Visual de Wilson significa compreender a relação existente entre a vertical, a horizontal e a diagonal. Dessa forma, podemos compreender como o espaço wilsoniano muda através do tempo e, também, através das alterações provocadas pelas construções e dissoluções de formas geométricas, de linhas e/ou direções.

Isto posto, para que possamos compreender como Wilson articula seu arranjo arquitetônico, como ele cria seu senso de direção através do antagonismo de forças geométricas, precisamos trazer à discussão aquele que o encenador frequentemente cita enquanto uma de suas principais influências artísticas, ao lado de Raymond Andrews, durante esta fase de sua obra (Teatro das Visões) ¹⁰⁰: o pintor francês Paul Cézanne¹⁰¹ (1839-1906):

Cézanne é o meu pintor favorito. Meu trabalho é mais próximo ao dele do que o de qualquer outro artista. Minha produção de *Hamletmachine* é como uma pintura de Cézanne em sua arquitetura. Cézanne simplifica e purifica as formas de revelar a estrutura e a composição clássica. Eu aprendi muito com Cézanne, seu uso de cor, luz, de diagonal, de espaço – como usar o centro e as margens. Suas imagens não terminam nas molduras.¹⁰²

De Cézanne, Wilson apreendeu a importância do espaço negativo – o espaço vazio ao redor de objetos; assimilou como a impressão de monumentalidade pode ser criada através do jogo das formas geométricas, dos planos e das linhas; e percebeu como o jogo de contrastes existente entre as cores quentes e frias podem elevar a impressão de plasticidade bidimensional de uma cena, além de ser capaz de destacar determinados elementos de um todo devido a sua tonalidade ‘discrepante’ da do resto. Ademais, os princípios de composição (arquitetura) de Cézanne – seu uso das linhas horizontais, verticais e diagonais em perspectiva – podem ser relacionados aos do próprio Wilson¹⁰³.

⁹⁹ SONTAG, 1993 apud HOLMBERG, 1996, p.88.

¹⁰⁰ HOLMBERG, op. cit., p.79.

¹⁰¹ No ano de 1989 Bob Wilson “deu vida” à obra *La Femme à la cafetière* (1890-1895), quadro de Cézanne. O vídeo, com aproximadamente 7min de duração, está disponível em <<http://www.ina.fr/video/CPD98000611>> Acesso: 20/01/2017.

¹⁰² WILSON, 1985, s/p.

¹⁰³ HOLMBERG, 1996, passim.

Talvez, tais questões possam ser mais facilmente compreensíveis em uma breve comparação entre o quadro *Mont Sainte-Victoire and the Viaduct of the Arc River Valley* (1885-1887), de Cézanne, e a instalação arquitetural *Poles* (1968), de Wilson.

Figura 18. *Mont Sainte-Victoire and the Viaduct of the Arc River Valley*, Paul Cézanne



Fonte: Google Imagens, 2016.

Em *Mont Sainte-Victoire* (fig. 18), podemos sublinhar a existência de uma árvore mais alta – abstraída por uma longa linha vertical – que domina a tela, o ponto morto¹⁰⁴; a esquerda, várias árvores reforçam essa vertical através da repetição. A diagonal que é traçada pela estrada divide o retângulo de terra seca em dois triângulos. Enquanto isso, bifurcando a dominância vertical, e desta forma a enfatizando, há um viaduto na horizontal, que se abstrai em uma longa linha branca como um trem, cortando a árvore ao meio. O quadro parece quase vazio; os espaços negativos enfatizam a dominância da vertical. As árvores se agarram ao plano da imagem, fazendo o observador ficar ciente de sua superfície plana. Simultaneamente, e aumentando a tensão espacial, o quadro puxa os olhos para a distância, criando um senso de profundidade. O uso da iluminação faz as árvores verticais saltarem do chão em direção ao observador. A composição transborda para as bordas da imagem; as formas abertas nos fazem ter consciência para além do espaço representado¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Quando um ponto se torna movimento e linha, implicando uma conotação temporal. O mesmo pode ocorrer quando uma linha se desloca para formar um plano, ou no movimento dos planos para gerar um espaço.

¹⁰⁵ HOLMBERG, 1996, p.79-78

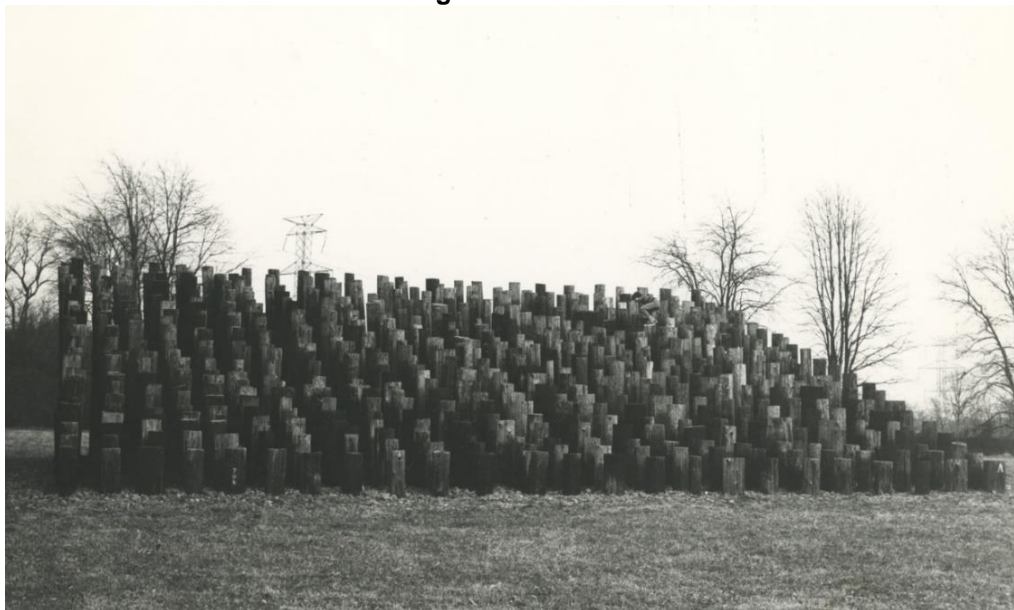
A obra *Poles*, foi composta por 678 postes telefônicos colocados em um campo aberto em Loveland, Ohio, sob pedido de uma instituição, a *The Grail*. Algumas performances artísticas ocorreram dentro deste espaço concebido por Wilson, inclusive alguns rumores apontam que performances do próprio ocorreram durante um período nesta instalação.

Figura 19. *Poles* (1968)



Fonte: www.robertwilson.com. Fotografia de Stacy Pershall.

Figura 20. *Poles*



Fonte: Google Imagens, 2016. Fotógrafo desconhecido.

Figura 21. Poles



Fonte: Google Imagens, 2016. Fotógrafo desconhecido.

Poles (fig. 19) desenvolve-se a partir do realce de linhas verticais, causada principalmente através do arranjo dos postes em ordem crescente, resultando na formação de uma forma geométrica simples: um triângulo reto. Também, é através da repetição de simples formas geométricas, como retângulos (fig. 21), cilindros (fig. 20) e triângulos (fig. 19), que Wilson acaba enfatizando o contraste entre a vertical e a horizontal. Inclusive, tais repetições têm um “q” da estética minimalista, enfatizando a estrutura lógica, formal e “racional” de *Poles*.

Ademais, se a composição de Cézanne transborda pelas bordas, não sendo “enclausurada” pela moldura do quadro, a composição de Wilson não se enclausura em seus 678 postes telefônicos, agregando o ambiente no qual está inserido e clamando-o a fazer parte da obra. Porém, enquanto o primeiro (Cézanne) cria imagens em instância bidimensional (a pintura), o segundo (Wilson), ao retirá-las de tal instância, as confere propriedades tridimensionais (o palco). Por conseguinte, diferentemente de Cézanne, a preocupação de Wilson é dar à sua estrutura arquitetural algum “ar”, uma certa mobilidade que o permita moldar o espaço cênico através da reconfiguração dos componentes de seu arranjo arquitetônico.

Tal ideia remonta ao encenador inglês Gordon Craig (1872-1966), que, inspirado pelo estudo do livro *Architettura*, de Sebastiano Serlio, desenvolveu estruturas que podiam se mover horizontalmente e verticalmente pelo espaço cênico, os *Screens*¹⁰⁶ – capazes de, assim como a preocupação de Wilson, conceber uma certa mobilidade e “ar” à estrutura espacial.

¹⁰⁶ SIMÕES, À Luz da Linguagem. 2008, p.163

Os *Screens* craiguanos são como painéis ou biombos totalmente móveis, feitos de estruturas leves como tecidos claros e retangulares. Sua engenhosidade permitiu a Craig transformar totalmente os espaços com poucos movimentos, sendo utilizados pela primeira vez para a produção de *Hamlet*, em 1912, no Teatro de Arte de Moscou.¹⁰⁷

Sob a ação da luz, os *Screens* podem mudar de cor, servir de tela para a projeção de sombras e de imagens ou mesmo ganhar transparência. Sua forma e movimento, como persianas, também permite que massas de luz passem entre eles, pelas laterais ou diagonais do palco. Assim a relação entre essas formas e a luz possibilita uma infinidade de movimentos e atmosferas que podem acompanhar a progressão dramática de qualquer peça.¹⁰⁸

As telas (*screens*) de Craig aventuram-se a dar forma ao espaço através da combinação do contraste existente entre o peso e a leveza, entre o claro e o escuro, entre a mobilidade e a impressão de imobilidade. Este movimento de vastos ‘pilares’, ou ‘paredes’, têm um similar efeito no teatro de wilsoniano, auxiliando-o a criar um espaço móvel, dinâmico e “arejado”.

Ainda, as construções geométricas wilsonianas são tão imponentes que, no geral, nos lembram não somente Craig como, também, Adolph Appia (1862–1928). Este encenador suíço propôs um sistema hierárquico de combinação dos elementos constituintes da cena, buscando abolir o figurativismo realista através do uso de formas abstratas de cores, linhas e volumes. Neste sistema hierárquico, o ator seria o primeiro elemento, o espaço o segundo, a iluminação o terceiro e em quarto as possibilidades de cor.¹⁰⁹

Porém, o corpo do ator (o primeiro na hierarquia appiana) é vivo, móvel e plástico: ele tem três dimensões. Então, “o espaço no qual este corpo evolui também deve ser construído de três dimensões, possibilitando um contato efetivo entre o movimento dos corpos dos atores e o do espaço”.¹¹⁰

¹⁰⁷ “A encenação de Craig, de *Hamlet*, em Moscou, foi combinada e preparada ao longo de três anos. Este trabalho marca o encontro entre Craig e Stanislavski e envolve uma discussão capital sobre suas concepções de teatro, os pontos fundamentais em comum e as grandes diferenças de suas práticas, tornam essa experiência muito mais do que um espetáculo, mas a parceria efetiva, a fricção artística entre as duas grandes linhas de pesquisa no teatro do século XX: o naturalismo impressionista de Stanislavski em busca da expressão individualizada dos *estados da alma* e o simbolismo de Craig, em busca da síntese da convenção.” [Ibid., p.165]

¹⁰⁸ Ibid, p. 164

¹⁰⁹ D’ABRONZO, 2008, p. 98.

¹¹⁰ SIMÕES, op. cit., p.102.

Appia, então, passou a buscar uma “outra cenografia”, para além das telas pintadas e bidimensionais. Esta cenografia seria arquitetural e composta estruturalmente de formas geométricas, colunas, planos inclinados ou escadas – que, por suas configurações tridimensionais, favoreceriam a incidência e a existência dos outros elementos constituintes da encenação, incluindo-se aí o corpo tridimensional dos atores, o primeiro dos elementos de sua hierarquia.¹¹¹

Por conseguinte, a configuração dos palcos de Appia tendiam a ressaltar imponentes construções arquiteturais no primeiro plano da cena, semelhante à cena wilsoniana. Porém, o encenador norte-americano contrasta suas imponentes construções com espaços completamente vazios ao seu redor (tal qual Cézanne) e, ainda, é particularmente interessado na tensão gerada entre a justaposição de espaços tridimensionais e bidimensionais – diferentemente de Appia, cujo centro de atenção estava, justamente, na “erradicação” das telas pintadas enquanto elementos cênicos.¹¹²

Figura 22. *Hamlet* (1912), Gordon Craig, no Teatro de Arte de Moscou

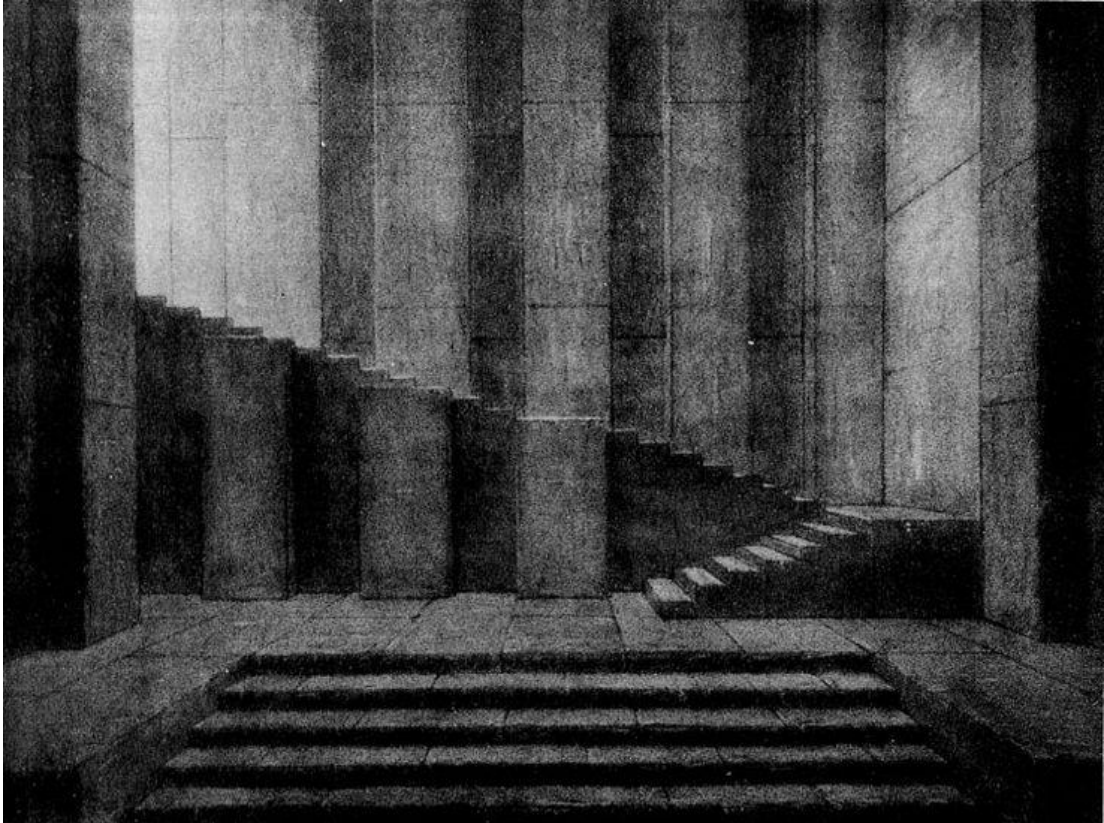


Fonte: Imagem disponível em SIMÕES, Cibele Forjaz. **À luz da linguagem.** 2008. p.165

¹¹¹ Ibid., p.103-104.

¹¹² SHEVTSOVA, 2006, p.54.

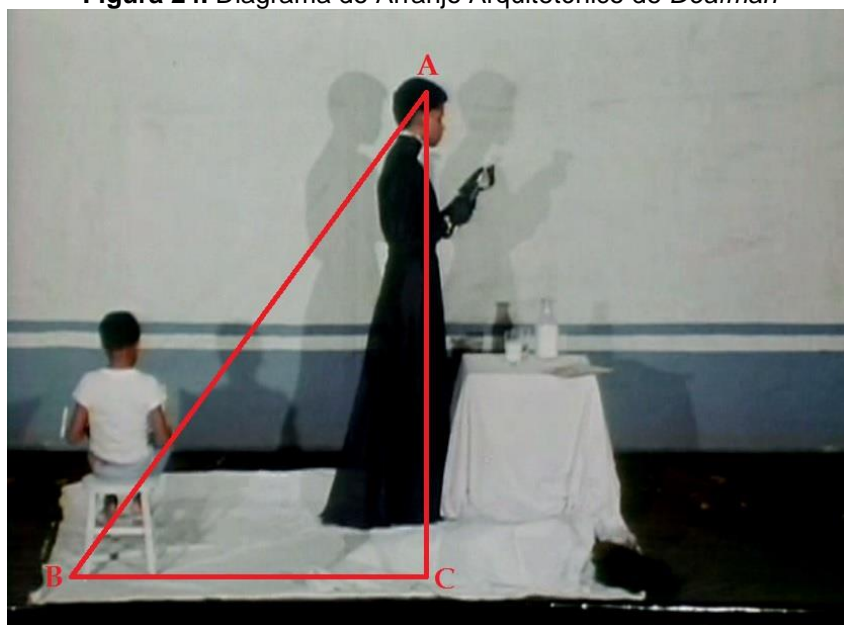
Figura 23. *Orphée et Eurydice* (1912-1913), de Adolph Appia, no Instituto Jacques-Dalcroze



Fonte: Imagem disponível em SIMÕES, Cibele Forjaz. *A luz da linguagem*. 2008. p.162.

As semelhanças composicionais entre tais artistas e Wilson ficam mais evidentes caso retornemos à cena de *Deafman Glance*, destacando alguns dos diagramas gerados no arranjo arquitetônico dos elementos:

Figura 24. Diagrama do Arranjo Arquitetônico de *Deafman*



Fonte: Diagrama produzido por nós a partir de imagem extraída do Documentário *Absolute Wilson* (2006)

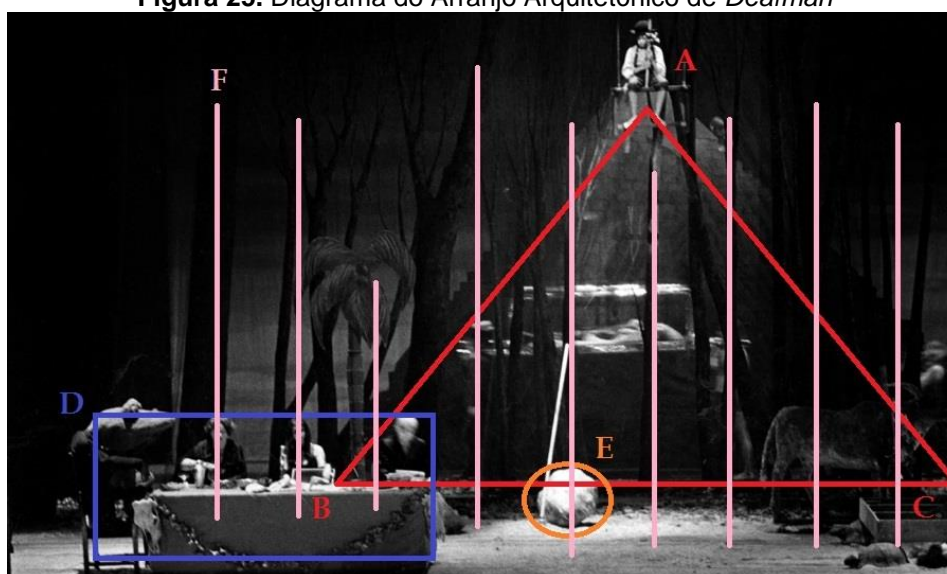
Logo na primeira ação da primeira cena¹¹³ (fig. 24), tal como em *Poles*, Wilson constrói, com a organização dos atores, um triângulo reto (A, B e C). Nesta forma geométrica, a hipotenusa (A – B) representa a maior distância entre os catetos do triângulo. E, mesmo a hipotenusa sendo a maior distância presente nesta forma geométrica, Wilson preferiu que esta fosse a primeira direção a ser construída no palco – com a Figura A inclinando-se sobre a Figura B.

Ainda, neste primeiro momento, a cortina de fundo, para além da representação de uma parede, impede que a noção de profundidade possa ser construída pelo espectador, fazendo com que os elementos tridimensionais “saltem” aos olhos do público – um efeito parecido ao das árvores de *Mont Sainte-Victoire*, de Cézanne.

E, como toda a primeira cena se desenvolve no meio do proscênio, não há para onde o olhar do público “fugir”: seja devido aos espaços negativos (vazios) nas laterais do palco, que direcionam e emolduram a cena, seja por conta das ações ocorrerem muito próximas ao público, limitando o seu campo de visão.

Entretanto, enquanto na primeira cena do espetáculo o diagrama arquitetônico pauta-se em figuras geométricas simples, que aparecem “sozinhas”. Na segunda cena, após o levantar da cortina, o arranjo arquitetônico dos elementos constrói uma vasta profusão de formas, linhas e direções, quase sempre em concomitância.

Figura 25. Diagrama do Arranjo Arquitetônico de *Deafman*



Fonte: Diagrama produzido por nós a partir de imagem extraída de www.robertwilson.com, acesso em 2016

¹¹³ Tal cena foi descrita a partir da página 57.

Aqui, é facilmente perceptível a presença de três formas geométricas: um triângulo (em vermelho), um retângulo (em azul) e um círculo (em laranja). Ao mesmo tempo em que estas formas geométricas estão justapostas espacialmente, com uma “invadindo” o espaço da outra, elas não dialogam cenicamente. Cada uma continua a realizar suas ações sem interferências das/nas outras: o garoto (A), no topo do triângulo, contempla e “pesca” as imagens; enquanto as quatro figuras na mesa (D), que forma um retângulo, realizam seu piquenique; ao mesmo tempo em que o rolo de feno (E), o círculo, se desloca de ponta-a-ponta do palco.

Diferentemente da primeira cena, a segunda explora a noção de profundidade e de perspectiva, seja no arranjo das formas geométricas umas sobrepostas a outras, ou devido a silhueta de algumas árvores (em rosa) no fundo da cena (algumas pintadas sobre a tela e outras tridimensionais). Tais árvores ainda destacam a verticalidade, e altura, na qual o garoto e sua cadeira estão posicionados.

Neste pequeno excerto, extraído da segunda cena de *Deafman*, ainda podemos encontrar uma pequena alusão a Appia, principalmente no que tange a exploração do diálogo gerado entre estruturas tridimensionais (árvores, mesa, cadeiras e feno) e estruturas bidimensionais (a pirâmide e as árvores pintadas sobre o pano) – ressaltando a noção de profundidade e perspectiva da cena, assim como a relação entre a horizontal e a vertical.

Além do mais, o movimento pelo espaço dos elementos tridimensionais (as árvores, a cadeira flutuante e o feno), construindo e reconstruindo direções e formas geométricas, agrega ao arranjo arquitetônico wilsoniano uma espécie de mobilidade/ar – tal qual os *Screens* de Craig em *Hamlet* (1912), no Teatro de Arte de Moscou.

E, embora tenhamos destacado alguns poucos pontos do Arranjo Arquitetônico de *Deafman Glance*, há de se levar em conta que tal estrutura arquitetônica, segundo Holmberg¹¹⁴ e Shevtsova¹¹⁵, foi-se aprimorando com o transpassar dos anos e das experiências cênicas de Wilson. Ambos ainda ponderam que tal Arranjo Arquitetural possa estar diretamente associada tanto à colaboração com Raymond Andrews, quanto a sua formação como arquiteto e pintor.

¹¹⁴ HOLMBERG, A. *The Theatre of ROBERT WILSON*, 1996.

¹¹⁵ SHEVTSOVA, M. *Robert Wilson*. 2007.

Wilson, portanto, molda o espaço manipulando o movimento das imagens como se elas continuamente definissem e redefinissem a estrutura espacial do palco. Enquanto arquitetura pode ser visto como uma metáfora de seu trabalho, o fato é que sua atenção às formas físicas sobre o conteúdo narrativo indica que “seu sentido arquitetônico é a força orientadora de *todas* as suas produções”¹¹⁶.

Para além disso, e mais importante do que sabermos qual a “fonte de inspiração” wilsoniana por de trás da ideia de Arquitetura Visual, precisamos insistir, como o faz Wilson, que “o espaço só se tornará cênico quando for habitado por atores”¹¹⁷.

“Escutar com o corpo” (ou o “preencher das formas”)

“Escutar com o corpo” pode ser considerado como um dos últimos elementos engendrados por Raymond Andrews à cena wilsoniana. Tal ideia está diretamente conectada à maneira com a qual Wilson lida com os atores no processo de preparação de suas encenações. Portanto, diferentemente dos conceitos de *visual book*, Alquimia Visual e Arranjo Arquitetônico, não há como pautarmos nossas inferências na análise de uma cena, mas sim, na “última etapa do processo de produção dos espetáculos de Wilson: os *workshops* de preparação do elenco”¹¹⁸.

Assim, buscaremos entender como Wilson enxerga a “função” dos atores em seu fazer teatral, quais subsídios oferece-lhes para que possam adentrar em seu oceano estético, e, também, como estes atores se tornam componentes de seu Arranjo Arquitetônico e elementos de sua Alquimia Visual. Para tanto, resgataremos alguns depoimentos de atores e atrizes que trabalharam com o encenador, assim como falas do mesmo acerca da temática. Mas, acima de tudo, como tais aspectos possam ter sido influenciados pelo artista Raymond Andrews.

Em inúmeros momentos foi-se explanado o fato de que por ser surdo, um dos principais mecanismos que Andrews utilizava-se para dialogar eram seus desenhos e pinturas. Contudo, este não era o único mecanismo que o jovem artista tinha a seu dispor: Andrews contava com seu próprio corpo.

¹¹⁶ WILOX, 1994, p.201.

¹¹⁷ SHEVTSOVA, 2007, p.54.

¹¹⁸ Ibid. p.42.

Sobre isto, o encenador nos revela:

Uma coisa interessante sobre a criança é onde ela é extremamente desenvolvida: seu corpo é muito sensível. [...] ele é tão consciente, como se o corpo tivesse uma consciência – ele sabe tudo o que ocorre nas suas costas e ao seu redor. É incrível vê-lo dançar, se levamos em consideração que ele não pode escutar, mas mesmo assim está sempre no ritmo certo da música – seu corpo percebe os sons. É muito estranho. A coisa mais bonita que eu vi acontecer foi ele cantar em um ensaio de *Freud*... Isso vem acontecendo pelas últimas seis semanas, parece que ele descobriu uma forma de se libertar através dos sons – um som energético, que ele se expressa através dele, utilizando sua voz. [...] Ele não canta palavras, mas sons. Agora ele está trabalhando com um rádio, um gravador no qual eu deixo o volume extremamente alto para que ele sinta as vibrações e possa colocar sua voz – sentir com o corpo, que é o seu ouvido... o fato de que cada vez mais ele ganha confiança para realizar tais coisas, do seu jeito, me parece uma importantíssima descoberta.¹¹⁹

O ambiente artístico-criativo no qual Andrews estava inserido, após sua adoção, tornou-se – sem ter a intenção de – em um espaço “terapêutico”, instaurando um processo de mão-dupla: enquanto Raymond ganhava cada vez mais confiança e encontrava meios para se desenvolver, Bob influenciava-se pelo jeito que Andrews se colocava no mundo.

Possivelmente, a percepção de que condições alteradas de comportamento podiam representar algo inusitado, a ser apropriado e expressado pela cena, só se fez possível devido a todo o trajeto artístico-biográfico de Wilson¹²⁰. Inclusive, praticamente todas as questões que permeavam o modo com o qual Andrews se colocava no mundo, e o percebia, acabaram sendo direcionadas ao fazer teatral wilsoniano: seja nos *visual books*; na Alquimia Visual; no Arranjo Arquitetônico; e, agora, na ideia de “Escutar com o corpo” – especifica àqueles que estão sobre o palco, os atores.

Segundo Shevtsova¹²¹, o olhar de Wilson em relação a seus atores pode somente ser comparado ao de Craig e sua *Übermarionette*. Entretanto, ela afirma que Wilson não baseou suas ideias em Craig, embora seu ator “calculador, frequentemente em transe, cujo o lugar e os passos são tomados com grande cuidado, possa ser visto enquanto uma concretização dos ideais craiguianos”¹²².

Para Craig:

¹¹⁹ BRECHT, 1978, p.428. [grifos nossos]

¹²⁰ Página 19.

¹²¹ SHEVTSOVA, 2007, p. 57.

¹²² Idem.

O ator deve partir, e em seu lugar entra a figura inanimada – podemos chamar-lhe *Übermarionette* até que conquiste para si um nome melhor. A *über-marionette* não vai competir com a vida – em vez disso, vai além dela. O seu ideal não será a carne e o sangue, mas sim o corpo em transe.¹²³

No teatro wilsoniano, este “corpo em transe” ocorre, principalmente, quando o encenador solicita, desde os *workshops*, que os atores contem os seus passos enquanto se deslocam ou os segundos de duração de cada movimento, por exemplo. Por este meio, a movimentação dos atores se torna altamente estilizada, incorporando a eles um senso rítmico “extracotidiano”¹²⁴, que os afasta das convenções naturalistas, e os aproxima da ideia de *über-marionette*. Indo além, tal estilização, pautada intrinsecamente em noções métricas e matemáticas, busca “eliminar todos os sinais de emoção aparente dos atores”¹²⁵.

Segundo Holmberg¹²⁶, Wilson compara os processos de *workshop* com o elenco a “cebolas sendo descascadas”: em um primeiro momento, eles se desenvolvem livremente, sem um roteiro prévio, onde Wilson joga com os atores experimentando suas potencialidades artístico-criativas a partir das mais diversas abordagens; posteriormente, os ensaios se tornam muito mais precisos, sendo neste momento que os padrões de movimento são estruturados – englobando aí todos os gestos dos atores, todas as suas relações com os outros, com o espaço e com os diferentes códigos cênicos.

As maneiras de Wilson estruturar os padrões de movimento dos atores, podem, sobretudo, ser comparadas às rubricas presentes nos textos do dramaturgo Samuel Beckett. Peguemos, por exemplo, um excerto do primeiro ato da peça “Dias Felizes”, a primeira “fala” da personagem Winnie:

(Olhando fixamente para o zênite.) Mais um dia celestial. *(Pausa. Endireita a cabeça na vertical, olha à sua frente. Pausa. Junta as mãos à altura do peito, fecha os olhos. Seus lábios movimentam-se numa prece inaudível por cerca de dez segundos. Lábios estáticos, mãos ainda unidas. Em voz baixa.)* Jesus Cristo Amém. *(Reabre os olhos, separa as mãos, devolvendo-as à posição inicial, sobre a colina. Pausa. Volta a juntar as mãos à altura do peito, fecha os olhos, os lábios voltam a se movimentar, num adendo inaudível, por cerca de cinco segundos. Em voz baixa.)* Pelos séculos dos séculos Amém. *(Reabre os olhos, mãos separadas repousando na colina. Pausa.)* Começa,

¹²³ CRAIG, Edward Gordon. **On the Arte of the Theatre**. Londres, Melbourne and Tortono: Heinemann. 1957, p.81-85.

¹²⁴ Cf. BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator, dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: Hucitec, 1995.

¹²⁵ Lessachaeve, 1997, p.224.

¹²⁶ Holmberg, 1996, p.136 et seq.

Winnie. (Pausa.) Começa teu dia, Winnie. (Pausa. Vira-se para a bolsa, vasculha o interior, sem tirá-la do lugar, pega uma escova de dentes, continua a vasculhar, pega um tubo achatado de pasta de dentes, volta-se novamente para a frente, retira a tampa do tubo, coloca-a no chão, espreme com dificuldade uma pequena quantidade de pasta na escova, segura a pasta com uma mão e escova os dentes com a outra. Vira-se de lado, pudica, à direita, para cuspir atrás do monte. Nessa posição, tem Willie sob os olhos. Cospe. Dobra-se um pouco mais. Alto.) Uh-hu! (Pausa. Mais alto.) [...]

As semelhanças entre os procedimentos wilsonianos (conforme veremos adiante no depoimento de algumas atrizes e atores) e as marcações beckettianas são tantas que, no ano de 2008, Wilson encenou este mesmo texto de Beckett – tendo como atriz responsável por representar Winnie a francesa Isabelle Huppert.

Ainda, segundo Holmberg, Wilson pode trabalhar por diversas horas com um ator tentando encontrar como levantar um dedo, ou como mover a cabeça – sendo extremamente técnico, com pouca ou nenhuma discussão sobre textos, personagens ou psicologismos. “Eu tenho um jeito espacial de pensar. Você deve traduzir todas as questões psicológicas em tensões espaciais”¹²⁷.

Sheryl Sutton, a atriz da primeira cena de *Deafman Glance*, ao falar sobre o processo de criação deste espetáculo, recorda:

Quando estávamos criando *Deafman Glance* não tínhamos nenhuma conversa sobre o que estávamos fazendo. Ele deu às pessoas direcionamentos específicos sobre como andar, para onde e com qual velocidade. Nós nunca discutíamos uma cena. Nós não precisávamos falar. A comunicação era inteiramente baseada no movimento, dentro e fora do teatro. Nós não sentíamos falta das palavras. Nós não precisávamos delas. Compartilhávamos um vocabulário físico. Passávamos horas e horas e horas e horas dançando juntos. Tínhamos que nos conhecer através do movimento. Nós aprendemos a ouvir o outro através do seu corpo.¹²⁸

Assim, é crucial para um ator que trabalha com Wilson estar constantemente atento a si, ao outro e ao espaço em que esta habitando. É necessário que o ator saiba que cada som que ele produz, que cada atitude, que cada gesto ou mudança de direção que ele toma, afeta a tudo e a todos – uma vez que todos os códigos que contemplam a encenação estão intrinsecamente conectados entre si.¹²⁹

¹²⁷ Ibid., p.147.

¹²⁸ Ibid., p.134.[grifos nossos]

¹²⁹ Janny Donker, *The President of Paradise*, (Amsterdam: International Theatre Bookshop, 1985), p. 25.

É através deste arranjo e distribuição em um espaço estruturado, baseado em formas geométricas, e condicionado pelo movimento dos atores, que Wilson dismantelou a forma e a função natural dos atores. Os atores não se tornam apenas elementos habitando um espaço, mas elementos estruturais que compõem o espaço¹³⁰.

Portanto, os atores wilsonianos não podem ser vistos como egos individuais interagindo uns com os outros, antes disso, eles são elementos estruturais que fazem parte da composição da encenação. Dito de outra forma, os atores que das obras de Bob Wilson fazem parte, são, sobretudo, componentes de seu Arranjo Arquitetônico e elementos de sua Alquimia Visual – previamente organizados nos esboços dos *visual books*.

Ademais, por trás das formas geométricas arranjadas e estruturas no palco, há, como já dissemos, uma estrutura matemática que as dá suporte. Por exemplo, ao discutir com a atriz Sheryl Sutton seus movimentos na primeira cena de *Deafman Glance*, Wilson foi extremamente específico sobre qual a angulação que seus olhos, mãos e braços deveriam estar (45 graus, 22 graus e 90 graus), bem como solicitou que ela sempre contasse a quantidade de passos que dava ao caminhar¹³¹.

Stefan Brecht, que assim como Sheryl Sutton foi um dos principais atores-colaboradores de Bob Wilson durante a década de 1970, versa o seguinte sobre a maneira com a qual o encenador trabalha com os atores:

[...] é basicamente limitada a especificações físicas, gráficos de direção; para onde ir ou estar em, qual gesto físico fazer. Ele não descreve para um performer o que ele/ela fará em termos psicológicos. Muito do seu jeito de dirigir consiste em requerer que se faça coisas rápido, lento, mais rápido, mais lento, mais alto, mais baixo, ou então seus pedidos para ser mais leve, relaxado, com maior facilidade, combinado com solicitações para ter mais energia, para sustentar a energia ou por deixar a coisa fluir (continuidade), ou, ainda, indicações para perceber e se preocupar consigo mesmo, com os outros, e o que o que os outros estão fazendo ("você não estão se ouvindo!"). Ele raramente demonstra uma ação. Seus apontamentos parecem ser deliberadamente incompletos; não dar aos performers uma margem de como fazer as coisas às suas próprias maneiras, mas ao mesmo tempo os obrigar a se auto perceber observando o que está acontecendo, e sentir quando ou como fazer algo sentindo as dinâmicas que envolvem aquele acontecimento. Ele nunca dá direções em termo de personagem ou motivação, mais difícil ainda em termos de humor ou situação. Ele pode até desenhar para o performer um diagrama esquematizando o layout do palco, a relação entre as

¹³⁰ WILLOX, Dean Robert. **The language of Visual Theatre: sign and context in Josef Svoboda, Meredith Monk and Robert Wilson**. 1994, 315fls. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Washington, Washington, 1994, p. 239. [grifos nossos]

¹³¹ *Ibid.*, p. 242.

diferentes movimentações que ocorrem do palco, ou as dinâmicas (em questão de energia) da peça ou do ato.¹³²

É interessante notar esta descrição feita por Brecht pois ela se aproxima, e muito, com a experiência que tive em abril de 2016 ao poder acompanhar os últimos ensaios do espetáculo *Garrincha* (2016)¹³³, antes de sua estreia.

Em inúmeros momentos destes ensaios, completamente silenciosos nos quais apenas a voz de Wilson reverberava nos alto-falantes, foi possível perceber que a preocupação do encenador com relação aos atores continua a permear questões semelhantes à de quatro décadas atrás (perceptível nos depoimentos de Sutton e Brecht): constantes eram as solicitações de Wilson para que os atores “ouvissem com o corpo”, ou “ouvissem com os olhos e enxergassem com os pés”.

Também, ocorreriam sutis alterações no deslocamento dos atores pelo palco: “Você está contando seus passos, Ligia? ”; “Dandara, você poderia dar dois passos para trás? Isso! É desse lugar que você começa a cantar”; “NÃO! NÃO! NÃO! Eu já falei um milhão de vezes que você deve entrar na coxa do meio, não na de trás”.

Além de mudanças de ângulos e direções de diversos segmentos do corpo: “Roberta, incline seu queixo um pouco mais para trás e para cima. Isso! Seus olhos precisam refletir a luz”; “Roberta, por que o seu dedão da mão direita esta para cima?”; “Eu já falei que você deve entrar com os pés para frente, mas com o tronco virado para nós, da plateia, Lucas. O público veio te ver. Abra o peito aos espectadores”.

Talvez, o mais interessante durante esses cinco dias de ensaio, foi perceber que todas as modificações que Wilson realizava no espetáculo, fossem as dos atores ou de outros elementos cênicos, transformavam, de uma maneira impressionante, a totalidade da cena. Todas as possíveis interpretações e associações que eu ia criando no decorrer do ensaio se modificavam completamente com o levantar de um queixo, ou uma inclinação de mãos em um ângulo diferente, por exemplo.

¹³² BRECHT, 1978, p.209.

¹³³ Espetáculo produzido em parceria com o SESC São Paulo, apresentado na unidade Pinheiros, com elenco completamente brasileiro. No **elenco**, além dos atores convidados Bete Coelho, Ligia Cortez e Luiz Damasceno, que já haviam atuado com Robert Wilson em *A Dama do Mar* (2013), fazem parte do espetáculo Carol Bezerra, Claudia Noemi, Claudinei Brandão, Cleber D’Nuncio, Dandara Mariana, Daniel Infantini, Fernanda Faran, Jhe Oliveira, Lucas Wickhaus, Naruna Costa, Nathália Mancinelli, Roberta Estrela D’Alva e Robson Catalunha. Completam o elenco os músicos Alexandre Ribeiro, Fabrício Rosil, João Poletto, Roberta Valente, Samba Sam e Zé Barbeiro.

Mas, o mais impressionante de tudo é que, em nenhum momento do tempo em que acompanhei os ensaios, vi Wilson se dirigir aos atores solicitando que alterassem a maneira que falavam o texto (tom, timbre, intenção, pausas e etc), a maneira que cantavam (intenção), como reagiam ao jogo cênico com os outros atores ou como interpretavam seus “personagens”. Muito pelo contrário, dentro de todo o arranjo matemático do espetáculo e as relações entre os códigos cênicos (*gesamtkunstwerk*), os atores interpretavam seus “personagens” como bem queriam, eram completamente livres: “Beth, essa risadinha que você deu no final de sua fala, você vai deixar para sempre? Ok... Quando souber se gosta dela ou não me avise, por favor”; “Não esta um pouco ‘dramático’ demais o jeito que você esta falando, Ligia? Não? Ok...”

Pode parecer contraditório dizer que ao mesmo tempo em que o deslocamento dos atores, seus gestos e ângulos são matemática e geometricamente estruturados, eles são completamente livres para atuar do seu jeito. “Wilson nos dá os gestos e os passos”, diz Richy Müller, ator do espetáculo *King Lear* (1990), “a partir deles você cria seu personagem. É um paradoxo. Você é completamente mecânico, mas você é completamente livre”¹³⁴. A parte mecânica é clara: o movimento, o ritmo e o ângulo. A liberdade vem quando Wilson encoraja os atores a “preencher as formas”. E, ao “preencher as formas”, o encenador quer dizer que os atores podem inventar qualquer subtexto que queiram para ressoar ou negar aquele movimento.¹³⁵

Não é importante para mim saber o seu subtexto, mas isso o ajuda a preencher as linhas. Milhares de bailarinas já dançaram *Giselle*. Para dançar essa peça de ballet você precisa de técnica e controle absoluto, mas a técnica não te transforma em uma grande bailarina. São seus sentimentos e pensamentos interiores, sobre o que você esta fazendo, que o tornam especial. O subtexto pode mudar todas as noites. Neste sentido, toda a apresentação é uma improvisação. Quando um ator domina a sequência de movimentos, eu espero que ele ‘preencha a forma’. Faça a sua própria história. Pense sobre qualquer coisa, ou não pensem em coisa alguma. Você pode pensar: “Esta noite eu serei uma jovem atriz interpretando Goneril”, ou você pode se lembrar “Quando eu era criança minha mãe pediu para que eu trocasse de vestido. Eu não queria, mas precisei fazer”.¹³⁶

Ao fixar uma forma métrica e matematicamente estruturada, Wilson não o faz buscando transformar os atores em suas marionetes, mas antes, buscando criar

¹³⁴ HOLMBERG, 1996, p.149.

¹³⁵ Idem.

¹³⁶ WILSON, 1985, s/p.

uma espécie de suporte, um “terreno firme” onde os atores possam encontrar livremente seus subtextos, intenções e “personagens”. Uma base sólida na qual os atores sejam livres para ‘preencher as formas’ como queiram: “Eu dou direções formais. Mas nunca, em mais de trinta anos, disse a um ator o que pensar ou qual emoção expressar”, diz Wilson, e complementa: “é como você preenche a forma que importa. Por que uma dançarina se destaca dançando *Giselle* se os passos são os mesmos para todas? Por conta da maneira que ela preenche aquela forma”.¹³⁷

De uma certa maneira, nos primeiros espetáculos de Wilson, esta liberdade também estava associada à quantidade de pessoas no palco (alguns passando das centenas) e da duração dos espetáculos (variando de 4 horas em *Deafman*, a 12 horas em *The Life and Times of Joseph Stalin* (1973) ou a 168 horas em *KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE* (1972) – com sete dias e sete noites de duração). Afinal, “num espaço de doze horas, se você está dois minutos atrasado, não vai fazer muita diferença”¹³⁸.

No entanto, é importante ressaltar que embora esta “liberdade” com relação aos atores esteja relacionada, primeiramente, com os fatores supracitados, ela também está ligada, também, ao fato de que “quando Raymond participava dos *workshops* que resultaram em *Deafman*, ele dançava livremente, ouvindo o som com o seu corpo. E era incrível. O que fez com que Wilson, em inúmeras vezes, deixasse os atores livres para fazer o que bem quisessem nos ensaios e nos espetáculos”.¹³⁹

Ademais, como bem aponta Luiz Roberto Galizia¹⁴⁰, até o espetáculo *The Life and Times of Joseph Stalin* (1973) – que culmina com o “fim” do Teatro das Visões – os experimentos teatrais de Wilson eram experiências, no sentido estrito do termo, e pertencem a um período no qual seu trabalho ainda estava tomando a forma de uma técnica. Este período, em sua maior parte não-verbal, “foi marcado principalmente pela intuição de Wilson, mas logo se desenvolveu uma fórmula, um conjunto de regras”.

Sobre estas regras, matemática e formalmente rígidas, e o paradoxo da liberdade do ator Wilson, Isabelle Huppert, atriz francesa de cinema que colaborou diversas vezes com Wilson no teatro, faz a seguinte observação:

¹³⁷ SCHECHNER, Richard. Robert Wilson and Fred Newman. A dialogue on politics and therapy, stillness and vaudeville”. *The Drama Review*, n.43, v.3. 2003, p.126.

¹³⁸ GALIZIA, 2004, p.180.

¹³⁹ BRECHT, 1978, p. 233.

¹⁴⁰ GALIZIA, 2004, p. 169.

Usualmente eu prefiro as telas. O zoom da câmera em *close-up*, como um microscópio, captura o interior de sua alma. No teatro você precisa ser muita mais expansiva, se projetando para o largo auditório. Mas Bob encontrou um jeito de capturar a interioridade do palco. Ao quebrar as convenções de todas as emoções exageradas, Bob criou um novo jeito de atuar, um novo jeito de habitar o palco que pela primeira vez me permitiu chegar no mesmo nível de sensibilidade e interioridade que tenho ao fazer um filme.

No começo, para aprender toda aquela coreografia de movimentos precisos, foi muito difícil para mim. [...] Depois de me derreter no universo altamente formal de Wilson, eu me descobri completamente livre. Aquele formalismo se transformou em um suporte, abrindo um espaço onde eu podia me expressar completamente. Nunca em um palco eu havia me sentido daquela forma, tão eu mesma. Eu me sentia uma criança, brincando sozinha e livre na sala de estar de casa. Quando você pensa que ninguém está olhando, você faz a coisa mais extravagante e absurda. Bob lhe dá a permissão para fazer isso. Mas para entrar neste estado de mente lúdico, você precisa se autodisciplinar, mental e fisicamente, afim de dominar aqueles complexos movimentos. A estrutura rígida dos palcos do Bob se transforma em um grande campo de liberdade.¹⁴¹

Outro que confirma esta observação de Huppert, sobre o formalismo wilsoniano ser um grande campo de liberdade, é o bailarino, coreógrafo e ator, nascido na União Soviética, Mikhail Baryshnikov:

Trabalha com Bob Wilson não é uma tarefa fácil. O processo de ensaio é intenso, exigente e requer uma versatilidade que eu nunca tive de usar antes. Num minuto você é um ator de cinema mudo, no outro de *vaudeville*, no próximo de teatro. Isso se soma à precisão da encenação e do desenho de luz de Bob. Num certo sentido é restritivo, mas, no fim das contas, ela dá aos intérpretes liberdade para encontrar os extremos que esta buscando.¹⁴²

Como Wilson está interessado na expressão de cada indivíduo particularmente, no potencial artístico de cada ser humano, ou seja, nas possibilidades e habilidades com a qual cada ator ‘preencherá a forma’, suas peças acabam expressando um confronto entre diferentes códigos ou vocabulários, provenientes de cada ator em particular e não em um vocabulário comum designado por um ditador para ser expressado por todo o grupo.

Ao invés de impor um modo de ver ou de fazer, Wilson está interessado em desvendar o modo do próprio ator ver ou fazer, “de forma muito diferente das técnicas tradicionais de atuação”¹⁴³. Em última instância, ele está interessado em libertar a própria energia dos atores, estimulando neles a descoberta de seus próprios

¹⁴¹ HUPPERT, Isabella, 1993. Entrevista concedida à Holmberg (1996, p.138)

¹⁴² WILSON, 2014, s/p.

¹⁴³ GALIZIA, 2004, p.75.

subtextos ou meios de expressão – o como “preencheram a forma”. Afinal, segundo Wilson, “como um ator preenche um gesto permanecerá misterioso. Você nunca saberá o como e o porquê ele desenha suas linhas”¹⁴⁴.

Wilson é extremamente sensível com os atores – seu conhecimento instintivo sobre seus pontos fracos e fortes – ajuda a entender o seu sucesso como diretor. Ele sempre adapta sua concepção ao indivíduo que está diante dele. [...] Wilson tem um olho infalível para os atores. Ele os compreende rapidamente e descobre o que conseguem fazer, o que não conseguem fazer, quando exigir mais ou quando exigir menos. Ele sabe como guiar os atores para conseguir exatamente o que ele quer – um talento necessário para qualquer diretor.¹⁴⁵

De uma certa forma, fica evidente como Wilson nunca parou de pensar no que apreender junto à dançarina Byrd Hoffman – que o auxiliou a superar um problema com a fala e o instigou a trabalhar com sujeitos em outras condições de comportamento, buscando encontrar nas suas singularidades potencial artístico-terapêutico: crianças julgadas retardadas, autistas e mentalmente incapazes; deficientes físicos ou com a coordenação motora defasada; idosos e pessoas em estado terminal, presas em máquinas de respiração.

Foram dos espetáculos surgidos entre os anos de 1969 e 1973 que se deu ao teatro wilsoniano o apelido de “Teatro das Visões”; foi neste período que Bob Wilson colaborou ativamente com o jovem artista surdo Raymond Andrews, uma das principais figuras por de trás dos elementos que permeiam não só as encenações deste período, como as das quase cinco décadas seguintes.

É possível que o papel desempenhado por Andrews no que diz respeito ao fazer teatral wilsoniano vá além das questões que destrinchamos aqui, porém, se faz evidente a importância deste no que concerne alguns dos elementos da Dramaturgia Visual dos espetáculos de Bob Wilson; sua digital está impressa nos *visual books*, na Alquimia Visual, nos Arranjos Arquitetônicos e na ideia de se “Escutar” com o corpo (ou “preencher as linhas”).

Se, ao invés do Texas, Wilson houvesse nascido na Grécia Antiga, seu *Museion* conteria uma placa na entrada com as iniciais de Raymond Andrews. Ao menos quando ele precisasse de inspiração para encontrar os traços de sua dramaturgia do olhar.

¹⁴⁴ WILOX, 1994, p.242.

¹⁴⁵ HOLMBERG, 1995, p.135.

Figura 26. O jovem artista Raymond Andrews



Fonte: Imagem extraída do documentário *Absolute Wilson* (2006)

O ENCONTRO COM A VOZ-PENSAMENTO DO AUTISTA

No ano de 1972, através de uma gravação em uma fita, Bob Wilson, com 31 anos de idade, entra em contato com um artista que lidava com a linguagem verbal de forma pouco ortodoxa, brincando com os códigos linguísticos como se eles fizessem parte de um jogo de quebra-cabeça maleável, onde as peças poderiam se arranjar e rearranjar em múltiplas variáveis.

O artista em questão tinha à época treze anos, e sua obra-sonora *Emily Likes the Tv* [Emily gosta da Tv] abre as perspectivas de Wilson sobre como utilizar a linguagem verbal em contexto artístico-teatral.

O jovem artista chamava-se Christopher Knowles.

Nascido com um severo dano cerebral (resultado de sua mãe ter contraído toxoplasmose enquanto grávida) e posteriormente diagnosticado com transtorno do espectro autista, Knowles transcendeu as condições de sua nascença, assim como todas as expectativas que se tinham acerca de seu desenvolvimento.

Eu não o conhecia, mas fiquei intrigado com a fita. Fiquei ainda mais maravilhado quando o conheci e percebi o que ele fazia com a linguagem. Ele usava palavras quaisquer, do dia-a-dia, e as destruía. Elas tornavam-se como que moléculas, mudando sem parar, quebrando-se em pedaços o tempo todo, palavras multifacetadas, não uma linguagem morta, mas como uma rocha se desintegrando. Ele estava sempre redefinindo códigos.¹

No ano de 1973, e mais uma vez durante o processo de elaboração de um espetáculo (assim como ocorreu com Raymond Andrews durante a elaboração da peça *King of Spain* [1969], mas agora durante o processo de criação de *A Letter for Queen Victoria*²), Wilson trouxe para junto dele e do seu grupo (os Byrds) o jovem Knowles, à época com catorze anos – encorajando-o a desenvolver sua criatividade e habilidade natural.

Enquanto o encontro com Raymond Andrews instaura a primeira fase do trabalho de Wilson, o “Teatro das Visões”³, o encontro com Christopher Knowles inicia

¹ WILSON, 1978 apud GALIZIA, 2004, p.27.

² *A Letter for Queen Victoria* estreou em 15 de junho de 1974, em Spoleto, na Itália – *Festival of Two Worlds*. Sua estreia nos Estados Unidos ocorreu em 22 de março de 1975, na Broadway.

³ BRECHT, 1978.

o que viria a ser conhecido como o período da “Desconstrução da Linguagem”⁴ (1974-1984).

No primeiro período, Wilson praticamente ignorou a linguagem verbal, elaborando seus espetáculos a partir da primazia da imagem sobre o som. Este período tem como ápice a ópera silenciosa *Deafman Glance*, e culmina, no ano de 1973, com *The Life and Times of Joseph Stalin*, uma obra com doze horas de duração, com mais de 150 atores. E, “como todos seus trabalhos anteriores, *The Life and Times of Joseph Stalin* não era linear; o diretor concebeu-a como figuras estruturadas arquiteturalmente”⁵.

Como bem aponta Galizia⁶, com *The Life and Times of Joseph Stalin*, Wilson completou um ciclo em sua carreira e voltou-se para uma direção inteiramente nova, dando ênfase especial ao texto escrito. Embora ainda essencialmente não-narrativo, seu teatro cessou de ser não-verbal. Com esta modificação, muitas das antigas características de Wilson também se alteraram. “Algumas nada têm a ver com princípios estéticos. Refletem novas circunstâncias que envolvem seu trabalho, a maior parte delas relacionadas a dificuldade financeiras”. Enfim, quaisquer que sejam as razões, Wilson entrou em nova fase.

Esta nova fase do fazer teatral wilsoniano – “Desconstrução da Linguagem” – tem início com o espetáculo *A Letter for Queen Victoria* (1974) e se encerra com o espetáculo *the CIVILwarS* (1984).

No segundo período, a estética geométrica de Wilson – simpaticamente minimalista – se aguça. A variedade de cores se estreita: preto, branco e cinza prevalecem. Ao restringir a cor, Wilson privilegia a arquitetura, as linhas e a forma. O uso de luzes laterais se intensifica, demarcando os corpos no espaço. Visualmente os trabalhos se tornam menos “ingênuos”, mais sofisticados e formais, mais abstratos e elegantes. A linguagem ganha a mesma dimensão e importância que as imagens.⁷

É neste período que o interesse de Wilson acerca da linguagem verbal, enquanto um código cênico, se intensifica e passa a ganhar espaço em seu fazer teatral. Os espetáculos que deste período fazem parte investigam as possibilidades inerentes ao discurso, sendo que muitas vezes tal investigação se torna o norte e o suporte do processo criativo.

⁴ HOLMBERG, 1996, p.9.

⁵ Ibid., p.2.

⁶ GALIZIA, 2004, p.162.

⁷ HOLMBERG, 1996, p.9.

Na verdade, o interesse de Wilson sobre os códigos linguísticos remonta um período anterior às suas incursões teatrais ou ao seu encontro com Christopher Knowles:

Quando eu estava cursando o ensino médio, nós tínhamos que, tínhamos que, todos da sala, gastavam metade do tempo do ensino médio escrevendo poemas – que iriam ser lidos durante a colação de grau. [...] quando chegou no momento da colação e, de alguma forma isso durava o dia todo, essas crianças iam durante vinte minutos e apenas liam esses poemas que haviam escrito. [...] Então foi a minha vez, fui até o palco e disse “*Birdie, birdie, why do you bond so, birdie, birdie why do you bond?*”. Eu disse isso e saí do palco. Todo mundo riu. Minha mãe começou a chorar: “Por que você sempre precisa se fazer de tolo?”. Minha professora de Inglês disse, “Isso não é um poema, não é um poema e você não vai se graduar até que você tenha escrito um poema! ”. E eu disse, “Isso é um poema também”, e ela respondeu, “O que ‘bond’ quer dizer?”. Eu disse, “Eu não sei, mas é um poema”.⁸

Então, não seria de se surpreender que ao conhecer Christopher Knowles Wilson ficasse fascinado pela lógica peculiar da mente do garoto, assim como com o seu manejo para com as palavras. Um dos atores que fazia parte dos *Byrds*⁹, Kit Cation, versa o seguinte sobre essa fascinação: “Bob estava tão excitado quando conheceu Chris. Eu lembro que ele nos disse: ‘Eu conheci essa pessoa maravilhosa que está fazendo e pensando da mesma forma que eu’”.¹⁰

No livro “*Robert Wilson and his Collaborators*”¹¹ de Laurence Shyer, podemos encontrar uma espécie de entrevista-diálogo entre Bob Wilson (esquerda) e Christopher Knowles (direita), onde ambos relembram a forma como se conheceram¹²:

Durante anos, quando as pessoas me perguntavam como conheci Christopher Knowles, eu costumava dizer que o conheci em 1973, enquanto estava fazendo *The Life and times of Joseph Stalin*, na Brooklyn Academy of Music. Mas eu não o conheci lá, eu realmente o conheci quando ele tinha quatro anos de idade, ou algo do tipo.

Época de Natal. 1963. Foi quando George Klauber – um grande amigo meu e dos meus

⁸ Entrevista de Bob Wilson, concedida a BRECHT, 1978, p.13.

⁹ Os *Byrds* foi um grupo enorme e fluido de centenas de performers amadores – alguns encontrados literalmente pelas ruas – que, por quase uma década, participavam ativamente das criações wilsonianas.

¹⁰ SHYER, 1989, p.90

¹¹ SHYER, Laurence. **Robert Wilson and his Collaborators**. Nova York: Theatre Communications Group, 1989, p.89.

¹² A autora propõe uma organização para a transcrição da entrevista-diálogo (sem data de quando foi realizada). Tentaremos respeitar a forma proposta pela autora, uma vez, que, futuramente, tal escolha dela, e nossa, se fará clara.

Chris estava dizendo que ele se lembra o que estava fazendo. Ele estava brincando com alguns blocos.

Isso não é possível.

Então, dez anos depois nós nos encontramos novamente na Brooklyn Academy of Music. Eu escutei uma gravação em fita dele.

George Klauber, um dos meus professores enquanto eu estava no Pratt, entregou-a a mim. Fiquei fascinado. O senso de construção musical. A energia e os ritmos. Eu estava fascinado com o que ele estava fazendo. Eu apenas gostava de ouvir aquilo. Depois eu transcrevi a fita e descobri que as palavras estavam cheias de padrões. Nada era arbitrário. Como você fez aquilo Chris?

pais – trouxe você. Eu tinha quatro anos. Eu nasci em 4 de maio, 1959. Eu posso te dizer a hora. Segunda, às 23h10min.

Eu ainda os tenho.

Eu ganhei aqueles blocos no Natal de 1963. Eu me lembro disso.

"Emily Likes the TV".

Eu vi minha irmã Emily assistindo TV. E então eu fiz uma fita. *"Emily, Em Em Em Emily Likes the TV."* Eu tinha uma fita gravada. E outra fita gravada. *"Emily Likes the TV, Because she watches the TV, Because she likes it, Em Em Em Emily Likes the TV"*. De novo e de novo e de novo. Então como você disse, ele [Wilson] estava fascinado. Depois dele ouvi-la, Robert Wilson telefonou para George Klauber e disse, "Quem fez aquela fita?". Eu! Christopher Knowles. Eu fiz aquela fita.

Se faz necessário pontuar um momento do trecho supracitado, em prol de uma melhor arguição do quão singular Christopher Knowles é, e destarte, sua influência no teatro wilsoniano: sua capacidade mnemónica, como pode ser vista na precisão das datas e detalhes de ações/eventos passados¹³.

Eu estava fazendo *The Life and Times of Joseph Stalin* na BAM e ocasionou do Chris estar em Nova York na semana da primeira apresentação, então eu o convidei a ir. Sua mãe o trouxe para o meu camarim antes da performance começar e eu perguntei se ele gostaria de estar na opera aquela noite. Ele não disse nada. Ele não olhou para mim. Chris não olhava muito para as pessoas naquela época. Eu perguntei repetidas vezes. Sua mãe queria saber o que ele gostaria de fazer. Eu disse que também não sabia. Sua mãe disse, "Okay ele pode estar na peça, mas não por muito tempo".

¹³ Tal capacidade pode estar associada ao seu diagnostico como autista, conforme veremos a partir da página 96

Então eu peguei na mão do Chris e fomos até a cortina no palco, eu disse, “Emily likes the TV. Em Em Em Em.”

*Em Em Em Emily likes the TV. Because Emily watches the TV. Because Emily likes the TV. Because she likes Bugs Bunny. Because she likes the Flintstones. Because she watches it. Em Em Em Emily likes the TV.*¹⁴

E nós embarcamos nisso juntos. Foi espontâneo. Nós também fizemos outro diálogo, mais tarde, no Ato Um e então sua mãe disse que era hora do Chris ir para casa dormir. Seu pai me ligou no dia seguinte e disse que todos estavam muito surpresos, uma vez que o Chris havia gostado de estar na peça e que ele havia pedido para estar novamente na noite seguinte. Ele participou de todas as apresentações. [...] Então, fui até o O. D. Heck School em Schenectady, Nova York, onde o Chris estava. Lá ele só ficava datilografando e desenhando, enquanto as pessoas jogavam tudo fora, sempre. Eles o desencorajavam. Eu achava que o que ele estava fazendo era lindo. Eu via o Chris como um artista.

Então, eu me tornei um artista.¹⁵

Knowles estava em uma instituição para crianças com danos cerebrais, a *O. D. Heck School*, e todos ali presentes tentavam “consertá-lo”, fazer com que escrevesse e falasse da forma “correta”. Entretanto, Wilson não via Knowles (tal qual Raymond Andrews) como um deficiente – que precisava ser “normalizado” a qualquer custo – mas um indivíduo cuja habilidades e percepções eram únicas. “Talvez, o Wilson jovem sonhasse em encontrar alguém que como ele gostasse de ficar sozinho, e cujos problemas na fala acabaram por colocá-lo em um lugar distante do resto do mundo”¹⁶. Tal aspecto o fez se identificar com Christopher de uma maneira que os outros não poderiam.

¹⁴ Por se tratar de um excerto do texto utilizado na peça, e para respeitar a estrutura rítmica-sonora proposta pelo jogo de palavras, resolvemos não realizar a tradução do inglês no corpo desta dissertação, ficando resguardada sua tradução nas notas de rodapé. Tal opção sucederá sempre que a fala, ou o texto, tenham tais características:

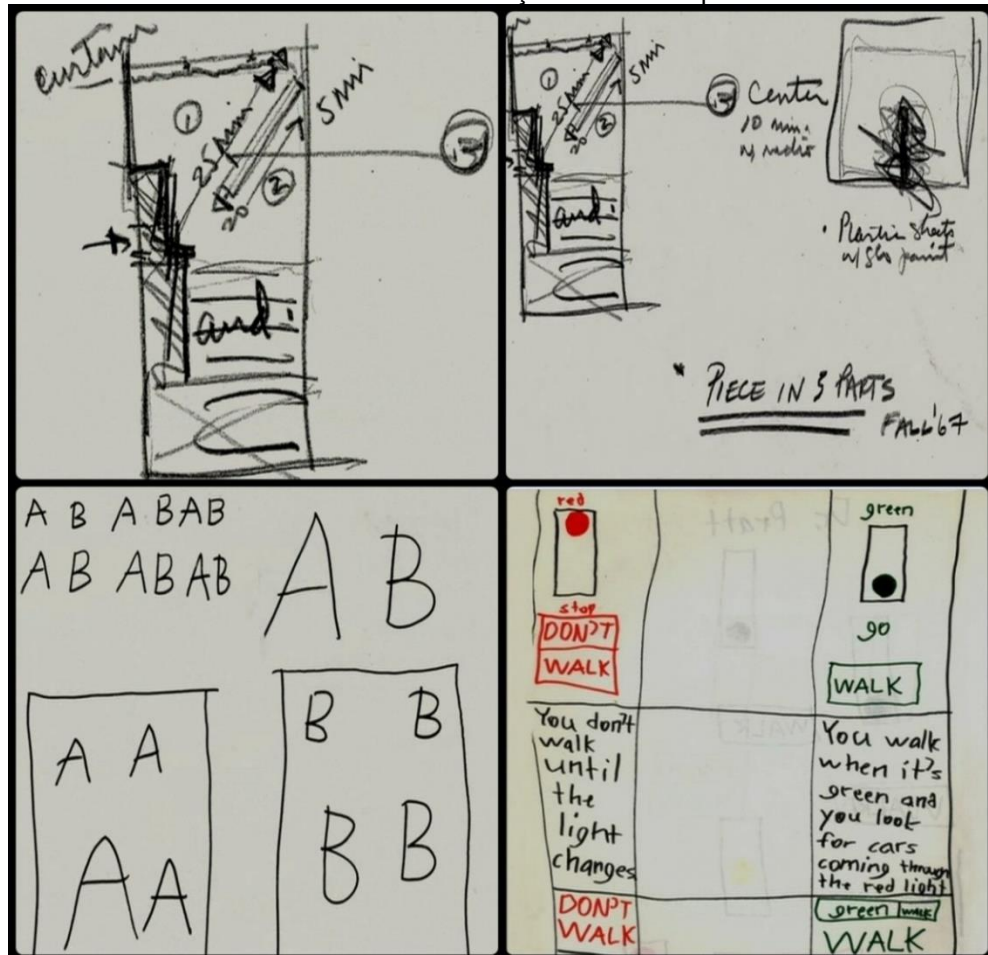
“Em Em Em Emily gosta de TV. Porque Emily assiste a TV. Porque Emily gosta de TV. Porque ela gosta de *Bugs Bunny*. Porque ela gosta dos *Fintstones*. Porque ela assiste. Em Em em Emily gosta de TV”.

¹⁵ SHYER, 1989, p.73.

¹⁶ Ibid., p.88.

O próprio encenador afirma que ele e Knowles pensavam “parecido, muito parecido. Sua mãe viu meu caderno e ela disse ‘eles se parecem muito com os do Christopher’”¹⁷.

Figura 27. Parte superior: Caderno de anotações de Robert Wilson;
Parte inferior: Caderno de anotações de Christopher Knowles.



Fonte: Imagens extraídas do documentário *Absolute Wilson* (2006)

Assim, é importante frisar, o contato entre Knowles e Wilson ocorreu em instância e potencialidade artística. A sensibilidade do encenador, cultivada com o passar dos anos ao conviver com indivíduos em condições/situações outras, provavelmente o tornaram propenso a identificar potência e força artística no manejo não convencional, por parte de Knowles, da linguagem verbal e seus códigos.

Uma história narrada por Ed Knowles, pai de Christopher, sobre as visitas do encenador ao centro psiquiátrico *Heck School* – onde o jovem artista-autista estava internado – pode nos ajudar a identificar essa sensibilidade artística intrínseca a Bob Wilson:

¹⁷ ABSOLUTE WILSON, 2005, 1h.

Havia, talvez, oito ou dez crianças com severos problemas, problemas neurológicos, tanto física como mentalmente... E havia um pequeno menino com no máximo um metro de comprimento, com cerca de seis anos, que tinha os braços tão longos quanto um polegar. Ele só ficava deitado lá, choramingando, enquanto uma mulher ficava sentada ao seu lado afagando suas costas e tentando consolá-lo.... À direita deles havia um daqueles órgãos elétricos – haviam dois, na verdade – então Bob foi até a criança e o tocou ... com as costas das mãos, com a parte de trás dos dedos. E a criança parou de choramingar e com muito esforço levantou a cabeça para cima. Então Bob, com a criança ainda o seguindo com o olhar, foi até um desses órgãos e apenas colocou suas mãos sobre as teclas fazendo barulho. E ele apenas se manteve lá. A criança olhou para as próprias mãos e engatinhou até o órgão e tocou nas teclas, fazendo barulho. Aquela foi a primeira vez que a criança, durante todo o tempo que esteve na escola, havia feito algo voluntariamente. Então ele olhou para o Bob, meio que querendo dizer, “Veja, eu também posso fazer isso”. E muito gentilmente Bob moveu suas mãos fazendo um som diferente; e a criança percebeu que ela também poderia fazer um som diferente. O choramingar cessou. De repente, ele estava fazendo algo que era significativo. Ele havia aprendido algo diferente. [...] Foi uma questão de o Bob entender qual era o ritmo da criança e ser capaz de trabalhar com ela em tais ritmos. É claro que todos ficaram estarelecidos, pois em questão de cinco minutos ele havia conseguido fazer a criança agir, quando mais ninguém havia sido capaz de tal façanha.¹⁸

Após inúmeras visitas de Wilson ao centro psiquiátrico, os pais de Knowles – assim como a equipe médica – se convenceram de que o melhor para ele seria deixar a instituição e acompanhar o encenador em sua trajetória artística. “Eu queria que o Chris saísse. Eu acreditava que ele deveria vir ficar comigo”, afirma Wilson, “eu apenas achava que Chris deveria ser mais independente e livre do que em uma instituição. Os doutores acreditavam que esta era uma grande ideia”.¹⁹

Knowles, então, passou inúmeros meses no *loft* da Spring Street²⁰, trabalhando muito próximo a Wilson e os Byrd, aprimorando e potencializando suas habilidades sonoro-verbais. Durante este tempo, enquanto o encenador atuava como uma espécie de guia e incentivador, os Byrds desempenhavam um outro importante papel no desenvolvimento do garoto, tornando-se efetivamente a sua segunda família – o protegendo e o encorajando²¹.

Chris não conseguia olhar para ninguém enquanto falava. Eu me lembro que Jim Neu²² pediu a ele que enquanto estivesse falando com alguém olhasse para esse alguém. Era como ensinar uma criança. [...] Ele teve muita ajuda

¹⁸ SHYER, 1989, p.76

¹⁹ Ibid., p.73.

²⁰ Além de ser a residência de Wilson, também era o local onde os Byrds se encontravam para ensaiar.

²¹ Cf. HOLMBERG, 1996 e SHYER, 1989

²² James A. “Jim” Neu (1943 – 2010) foi um dramaturgo experimental norte-americano. Muitas de suas peças foram apresentadas nos palcos da Off-Off-Broadway. No ano de 1970, ministrou um workshop na *Byrd Hoffman School Of Byrds*, e, posteriormente, integrou o grupo contribuindo em algumas montagens de Wilson como ator.

de pessoas que gostavam dele e com quem ele conseguia se sentir confortável.²³

Mesmo o encontro de Wilson com Knowles não ocorrendo em instância intrinsecamente terapêutica, mas sim, enquanto um processo de colaboração artística, o garoto foi se desenvolvendo conforme o seu contato com o teatro e com os processos de elaboração dos espetáculos ia aumentando.

Além do progresso individual de Knowles, sua mudança para o *loft* deu início a uma das maiores parcerias que Bob Wilson já tivera com outro artista em toda sua carreira profissional – ao menos até o momento presente. Juntos, entre 1973 e 1980, criaram ao menos um projeto por ano, a maioria deles *performances* intituladas *Dialogs/Networks*: encontros performáticos que usualmente combinavam falas produzidas ao vivo com outras pré-gravadas por Knowles. Além destas performances, a parceria entre ambos resultou na criação de diversos espetáculos, entre eles *A Letter For Queen Victoria* (1974), *The \$ Value of Man* (1975) e *Einstein on the Beach* (1976).

A habilidade natural de Wilson em trabalhar com crianças em condições singulares se faz evidente caso recordemos sua relação, e colaboração, com o artista surdo Raymond Andrews – que o influenciou a questionar-se sobre a natureza da percepção visual. Wilson vem a acreditar que todos nós “vemos e ouvimos em dois diferentes níveis”: a informação sensorial do mundo exterior é diretamente recebida no que ele chama de “tela exterior”, enquanto nossos sonhos, pensamentos e percepções indiretas numa “tela interior”. Ele acredita que os cegos e os surdos estejam mais conectados a esta segunda forma de “ver” e que suas telas interiores sejam mais desenvolvidas. Este também aparenta ser o caso de Knowles, que adentrava em seu mundo autístico interior durante horas e horas do dia²⁴.

Os autistas, por sua natureza, dificilmente são receptivos a influências. É seu “destino” serem isolados e, portanto, originais. Sua “visão”, se for possível vislumbrá-la, provém de dentro e parece aborígine. Eles me parecem, quanto mais os conheço, uma espécie estranha em nosso meio. Singulares, originais, totalmente voltados para dentro, diferente dos outros.²⁵

²³ Entrevista de Kit Cation, presente em SHYER, 1989, p.77.

²⁴ Cf. Brecht (1978), Shyer (1989) e Shevtsova (2007).

²⁵ SACKS, Oliver. *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu*. 1997, p.252.

Na introdução da parte quatro de seu livro, “O homem que confundiu sua mulher com um chapéu”, intitulado como *O mundo dos simples*, Oliver Sacks²⁶ reflete sobre o quão interessante pode ser a mente de uma pessoa que apresenta alguma espécie de “transtorno”, já que há “alguma relação com as qualidades da mente que são preservadas, e até mesmo realçadas, de modo que, embora ‘mentalmente deficientes’ em alguns aspectos, em outros eles podem ser mentalmente interessantes, e até mentalmente completos. Qualidades mentais ocultas que não são conceituais”²⁷. E são justamente essas qualidades mentais ocultas que tornam o mundo dessas pessoas mais vívido, intenso, detalhado e, ao mesmo tempo, simples.

SUSSURROS SOBRE O AUTISMO

Sem dúvidas, um dos principais motivos que faz com que Christopher Knowles seja o artista singular que é, está associada com sua condição enquanto um indivíduo autista. Portanto, para que neste trabalho possamos compreender – mesmo que minimamente – sua condição de ser, traremos algumas reflexões e ponderações acerca do autismo. Sobretudo, às maneiras únicas que tais sujeitos têm de lidar e manusear a linguagem.

A definição do Autismo²⁸ teve início na primeira descrição dada por Leo Kanner²⁹, em 1943, no artigo intitulado: “Distúrbios autísticos do contato afetivo”³⁰. Nessa primeira publicação, o médico austríaco descreveu os casos de onze crianças que tinham em comum um isolamento extremo desde o início da vida, assim como um anseio obsessivo pela preservação da rotina. Kanner, então, acabou denominando-as como “autistas”.

Em seu ensaio original, Kanner³¹ estabeleceu o autismo infantil como uma entidade diagnóstica, concluindo que:

²⁶Idem.

²⁷Ibid, p.193.

²⁸O termo “autismo” é oriundo do grego (autos = si mesmo + ismo = disposição/orientação).

²⁹Médico austríaco, residente em Baltimore, nos Estados Unidos.

³⁰KANNER, Leo. Autistic Disturbances of Affective Contact. *Nervous Child*, n. 2, p. 217-250, 1943.

³¹Idem.

Devemos, portanto, presumir que essas crianças vieram ao mundo com uma incapacidade inata para estabelecer o contato afetivo usual e biologicamente determinado com pessoas, precisamente como outras crianças vêm ao mundo com anomalias físicas ou intelectuais inatas. Se essa suposição estiver correta, um estudo posterior sobre nossas crianças ajudará a fornecer critérios concretos no tocante às noções ainda difusas sobre os componentes constitucionais da reatividade emocional. Parece que temos aqui exemplos puramente culturais de um *distúrbio autístico inato de contato afetivo*.³²

No ano de 1944, Hans Asperger³³ escreve um outro artigo, com o título “Psicopatologia autística da infância”, descrevendo crianças bastante semelhantes às descritas por Kanner. Contudo, ao contrário do artigo de Kanner, o de Asperger levou muitos anos para ser amplamente divulgado, tendo como razão mais apontada o fato de ter sido escrito originalmente em alemão.³⁴

De maneira geral, são chamadas Autistas as crianças que tem inadaptação para estabelecer relações ‘normais’ com o outro, um atraso na aquisição da linguagem e, quando ela se desenvolve, uma incapacitação de lhe dar um valor de comunicação. Essas crianças apresentam, igualmente, estereótipos gestuais e uma necessidade de manter imutável seu ambiente material, ainda que deem provas de uma memória notável.³⁵

Como ressalta Durante³⁶, na atualidade, a discussão em torno do tema autismo envereda por um longo e complexo campo de investigações, marcado por diversas contradições e controvérsias. A própria definição do conceito, e suas hipóteses diagnósticas, não são acordadas entre os profissionais desta área de estudos, existindo alguns teóricos que o circunscrevem no campo das psicoses infantis precoces; outros acreditam ser um transtorno de caráter orgânico e/ou genético; e, há ainda, os que acreditam ser este um diagnóstico equivocado, posicionando-se na própria desconstrução do conceito, dado seus inumeráveis efeitos iatrogênicos no exercício da prática clínica desenvolvida.

Dito isso, e como nosso foco de interesse não é o de questionar as mais variadas definições, conceitos e hipóteses que giram ao redor da etiologia do Autismo, mas circunscreve-lo dentro do fazer teatral de Bob Wilson, com influência do jovem artista-autista Christopher Knowles, basearemos nossas observações e reflexões no

³² KANNER, 1943 apud BETTELHEIN, 1987, p.416.

³³ Médico austríaco formado na mesma universidade que Kanner, a Universidade de Viena.

³⁴ MELLO, 2007, p.15.

³⁵ MARINHO e MERKLE, 2009.

³⁶ DURANTE, 2012, p.2.

direcionamento sugerido pela AMA (Associação dos Amigos dos Autistas), assim como em alguns autores que pautam suas reflexões na CID (Classificação Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde da Organização Mundial de Saúde, em sua décima revisão) e no DSM (Manual de Diagnóstico e Estatística de Doenças Mentais da Academia Americana de Psiquiatria, em sua quarta revisão).

Assim, com a descrição inicial de Kanner, o autismo foi considerado uma “reação psicótica”, e como tal, classificada em 1952 sob a definição de “Esquizofrenia ou Reação Esquizofrênica, tipo infantil”, pela Associação Psiquiátrica Americana (DSM-I).

Contrapondo-se à teoria afetiva³⁷, sugerida inicialmente por Kanner, surgiu a teoria da mente, que propôs uma teoria cognitiva-psicológica para o autismo – tendo como ponto central a dificuldade da criança autista de compreender estados mentais de outras pessoas. Esta teoria sugere que a capacidade de meta-representações no sujeito autista se encontra alterada, fazendo com que os seus padrões de interação social também sofram alterações.³⁸

Deste modo, na década de 1970, foi formulado o primeiro conjunto de critérios para o diagnóstico de autismo, que o afastou de forma definitiva de ser considerado como uma “Esquizofrenia ou Reação Esquizofrênica”. Com a formulação de tais critérios, a Associação Psiquiátrica Americana incluiu, em 1980, em seu DSM, terceira revisão (DSM–III), a categoria Transtornos Globais do Desenvolvimento (TGD)³⁹, para descrever distúrbios ocasionados por alterações de múltiplas funções

³⁷ A teoria afetiva sugere que o autismo se origina de uma disfunção primária do sistema afetivo, qual seja, uma inabilidade inata básica para interagir emocionalmente com os outros, o que levaria a uma falha no reconhecimento de estados mentais e a um prejuízo na habilidade para abstrair e simbolizar.

³⁸ ASSUMPÇÃO JR, 1997, p.106.

³⁹ Segundo Ferreira (2004, p.49), a categoria Transtornos Globais de Desenvolvimento (TGD) abarca uma série de transtornos caracterizados por um comprometimento grave e global em diversas áreas do desenvolvimento, como habilidades de interação social recíproca, habilidades de comunicação ou presença de estereotípias de comportamento, interesses e atividades, que se manifestam, em geral, nos primeiros anos de vida, associados ou não a condições médicas como anormalidades cromossômicas e estruturais do sistema nervoso central e infecções congênitas. O TGD compreende, atualmente, as seguintes subcategorias: Transtorno Autista (cujas características consistem na presença de um desenvolvimento comprometido ou acentuadamente anormal da interação social e da comunicação e um repertório muito restrito de atividades e interesses), Transtorno de Asperger (que se refere a uma conduta autista moderada, estreito espectro de interesses, capacidades linguísticas normais - embora aspectos sutis da comunicação social possam estar afetados, – coeficiente intelectual normal ou próximo da normalidade e torpeza motriz frequente), Transtorno Desintegrativo da Infância (que consiste numa regressão pronunciada em múltiplas áreas do funcionamento – perda da linguagem, das habilidades sociais, motoras e cognitivas e da capacidade para jogos simbólicos - após um período de, pelo menos, 2 anos de desenvolvimento aparentemente normal), Transtorno de Rett (transtorno neurodegenerativo

psicológicas básicas, implicadas no desenvolvimento das habilidades sociais e da linguagem.

Como aponta Ferreira⁴⁰, com o surgimento da classificação TGD, o DSM-III reconheceu a existência de um '*continuum* autista', uma vez que as complexas e amplas variedades dos sintomas pertinentes aos subgrupos da categoria assinalam múltiplas etiologias – agrupadas em torno de uma sintomatologia nuclear semelhante, baseada em uma tríade de alterações (interação social, comunicação e imaginação – caracterizada, principalmente, pelas condutas e interesses restritivos e repetitivos).

Dessa forma, a quarta revisão da DSM (de 2002) inclui o termo 'qualitativo', para descrever que não é apenas a presença, ou ausência, de uma determinada conduta como sendo suficiente para cumprir os critérios diagnósticos, mas sim, um *continuum* de deteriorações dentro dos critérios maiores da tríade (interação social, comunicação e imaginação, também chamados de déficits nucleares).

Um outro sistema de diagnóstico e classificação padrão é o CID, que no ano de 1992, em sua décima revisão (CID-10), também classificou o Autismo Infantil como uma subcategoria pertencente aos Distúrbios Globais do Desenvolvimento.

Por conseguinte, nos dias atuais, os TGDs são considerados como decorrentes de etiologias múltiplas, caracterizados por um déficit social – visualizado pela inabilidade em relacionar-se com o outro -, usualmente combinado com déficit de linguagem e alterações de comportamento.⁴¹

As causas de tais etiologias ainda são desconhecidas e, segundo Mello (2007, p.16), acredita-se que sua origem possa estar em anormalidades em alguma parte do cérebro ainda não definida de forma conclusiva e, provavelmente, de origem genética. Além disso, admite-se que possa ser causado por problemas relacionados a fatos ocorridos durante a gestação ou no momento do parto. Contudo, é importante ressaltar que a hipótese de sua origem estar relacionada à frieza ou a rejeição materna já foi amplamente descartada, conforme podemos ver nas palavras de Anna Freud ⁴²:

essencialmente limitado a meninas, que acarreta o desenvolvimento de múltiplos déficits específicos após um período de funcionamento normal durante os primeiros meses de vida) e Transtorno Global do Desenvolvimento Sem Outra Especificação, incluindo Autismo Atípico (categoria usada para o comprometimento grave e global do desenvolvimento cuja apresentação não satisfaz os critérios para Transtorno Autista, em vista inclusive da idade tardia de aparecimento). O subgrupo Transtorno Autista é reservado exclusivamente para os que apresentam os sinais clássicos de autismo antes dos 30 meses de idade.

⁴⁰ FERREIRA, 2004, p. 50

⁴¹ ASSUMPÇÃO JR, 1997, p.104

⁴² FREUD, A., 1954 apud BETTELHEIN, 1987, p. 75.

Uma mãe pode ser experimentada como rejeitadora pelo bebê por uma série de razões, relacionadas seja com suas atitudes conscientes ou inconscientes, seja com seus defeitos físicos ou mentais, com sua presença ou ausência física, com suas inevitáveis preocupações libidinais, com suas agressões, ansiedades, etc. Os desapontamentos e frustrações que são inseparáveis do relacionamento mãe-filho (deverão ser) salientados. A mãe é meramente representante e símbolo da frustração inevitável da fase oral. Imputar a responsabilidade pela neurose infantil às falhas da mãe durante a fase oral, não passa de uma generalização fácil e enganadora... A mãe não é responsável pela neurose infantil, mesmo que em alguns casos provoque um desenvolvimento “caótico”. Rejeitando e atraindo, ela pode influenciar, distorcer e determinar o desenvolvimento, mas não pode produzir quer a neurose quer a psicose.

Atualmente, o diagnóstico de autismo é feito através da avaliação do quadro clínico, não existindo testes laboratoriais específicos à sua detecção – por isso, se diz que ele não apresenta um marcador biológico. É justamente a partir da CID-10 e da DSM-IV que se encontram os sistemas mais comuns para a detecção e classificação de tal transtorno, partindo-se, como já dissemos, do pressuposto que ele consiste em uma tríade de dificuldades (comunicação, sociabilização e imaginação), que agem em “formas e intensidades” diferentes em cada sujeito.⁴³

Entretanto, independentemente de qualquer abordagem conceitual, hipóteses etiológicas ou critérios de diagnóstico, a linguagem sempre representa um aspecto fundamental desse quadro, e diversas pesquisas associam as alterações na linguagem às causas do autismo infantil, quer seja como elemento desencadeador, quer como um aspecto afetado pelas mesmas desordens que o causam.⁴⁴

As maiores dificuldades de linguagem enfrentadas por crianças com autismo, segundo Campelo⁴⁵, estão relacionadas aos aspectos pragmáticos e semânticos, assim como à estruturação de narrativas e à algumas limitações em relação a compreensão de como as pessoas utilizam a linguagem em prol da ‘obtenção de algo’ – o que acarreta um impedimento de o sujeito autista compreender, enunciar e/ou manter uma conversa.

[...] A criança autista ainda pode tentar falar consigo própria ou com alguma pessoa imaginária, ou até com pessoas reais, mas numa linguagem pessoal que elas não conseguem partilhar.⁴⁶

⁴³ Cf. FERREIRA, 2004 e MELLO, 2007.

⁴⁴ CAMPELO, *et al*, 2009, p.599.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ BETTELHEIM, 1987, p.62.

Apesar de extremamente criticado por reivindicar que a causa do autismo seriam as “mães geladeiras”⁴⁷, o psicólogo austríaco, que atuou principalmente no Estados Unidos, Bruno Bettelheim (1903-1990), em seu livro “A Fortaleza Vazia” (1987), ao analisar os casos clínicos de diversas crianças autistas chega a algumas ponderações interessantes acerca do uso da linguagem por parte de tais sujeitos.

Bettelheim⁴⁸, acredita que o autistas utilizam uma linguagem extremamente pessoal, sendo que algumas só falam num murmúrio e/ou pronunciam muito indistintamente, acentuando uma sílaba que não é costume acentuar-se; outras, quando conseguem ir além dos monossílabos, juntam as letras numa frase curta, de tal forma que toda a frase acaba sendo pronunciada como se fosse uma única palavra; ainda há outras que apesar de falarem com ‘clareza’, o fazem de forma tão inusitada que acabam convertendo cada palavra num símbolo de suas preocupações pessoais. Na opinião deste autor, para os sujeitos autistas, “todas as palavras têm significados extremamente pessoais que só em parte, e acidentalmente, se ajustam aos significados que lhes associamos”.

Ao descreve o caso de Joey, um menino considerado autista e à época com nove anos e meio de idade⁴⁹, Bettelheim⁵⁰ o fez com certa fascinação sobre o uso e as construções linguísticas do garoto, assim como por sua obsessão para com os *henpox* (caixa de galinha) e os *chickenpox* (caixas de frango). O menino disse que aquelas eram “as palavras mais importantes do mundo, expondo-as da forma como se segue:

CHICKENPOX
ASH CRIMPOX
BONDNAP
LAP BED
ASHTIE
ASTABLISHAMANT
ANTERYALYZEM”⁵¹

⁴⁷ Aliado as ponderações da teoria afetiva, as “mães geladeira” são as mães frias, sem sentimentos de afeto para com os filhos, que os levavam a um isolamento mental.

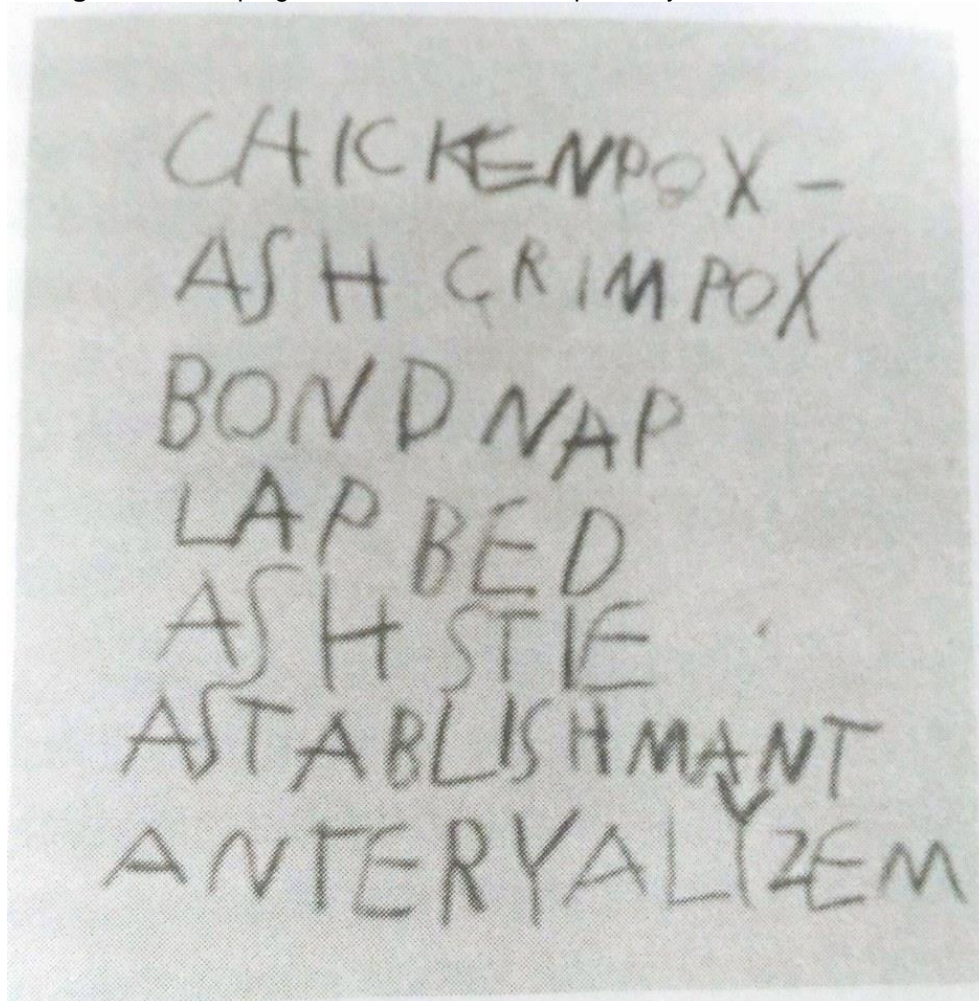
⁴⁸ BETTELHEIM, 1987, p.176.

⁴⁹ “[...] muito baixo e frágil, com olhos escuros e sofredores fitando vagamente o nada, e que, se por acaso fazia algo, parecia funcionar por controle remoto – um homem mecânico, dirigido e funcionando como uma máquina” [Ibid., p.254]

⁵⁰ Ibid., p.348

⁵¹ O psicólogo austríaco, e sua equipe, alguns meses mais tarde conseguiram encontrar uma possível interpretação para o criptograma construído por Joey. As palavras em linhas separadas: CHICKEN-POX / ASH-CRIM-POX / BOND-NAP / LAP-BED / ASH-TIE / ASTABLISHAMANT / ANT – ERYALYZE –EM. Assim a caixa de frango (*chickenpox*) o primeiro lugar para onde se retirava para reiniciar vida nova. Tinha de transformar-se em cinzas (*ash*) por causa do crime (*crim*) (seja cometido por ele, seja cometido contra ele). Nessa caixa formava um vínculo

Figura 28. O criptograma CHIKENPOX, tal qual Joey o desenhou/escreveu.



Fonte: Imagem extraída de BETTELHEIM, 1989, p.351.

Mais à frente, quando analisarmos as construções sonoro-verbais das encenações de Bob Wilson, em colaboração com Christopher Knowles, veremos que tais aspectos supracitados são de extrema ocorrência em suas obras teatrais. Por vezes, parece que Knowles-Wilson dialogam apenas entre si, numa linguagem extremamente pessoal, onde os significados e símbolos que ambos constroem em cena – a partir do subterfúgio da linguagem verbal – apenas acidentalmente chegam ao espectador.

Em relação à área da linguagem, há ainda uma outra característica presente em alguns indivíduos autistas: o fato dela apresentar-se repetitiva e/ou estereotipada – sendo caracterizada como ecolalia, mediata ou imediata.

(*bond*) com a pessoa que o deixava aninhar-se em seu colo (*lap*) como se fosse uma cama (*bed*). As cinzas (*ashes*) referiam-se também aos sentimentos consumidos. Estava agora ligado (vivia) num estabelecimento (*establishment*) e no que se refere a seus sentimentos, tinha esperanças de ‘compreendê-los’ (*realize them*). [BETTELHEIM, 1989, p.349]

Segundo Marinho e Merkle⁵², cerca de setenta e cinco por cento das crianças autistas que falam apresenta ecolalia: quando ela é imediata, a criança autista repete quase que imediatamente aquilo que acabou de escutar; quando a ecolalia é mediata, a criança demora certo tempo para repetir o que escutou, e as vezes o faz apenas meses ou anos depois.

Neste momento, traremos à discussão algumas ponderações realizadas por Michael Tomasello⁵³ em seu livro, “Origens culturais da aquisição do conhecimento humano” (2003), a fim de – à maneira como o autor também o faz – relacionarmos com a tríade de dificuldades nucleares presentes nos sujeitos autistas (comunicação, sociabilização e imaginação).

A hipótese central apresentada por Tomasello é a de que a aquisição e o desenvolvimento das competências linguísticas humanas são processos sócio-biológicos que envolvem determinadas habilidades sociocognitivas, como: a compreensão e o compartilhamento de intencionalidade; e a participação em atividades sócio comunicativas com indivíduos humanos competentes, linguística e simbolicamente.

Outra hipótese levantada por Tomasello é a de que as habilidades sócio-cognitivas humanas são produtos de uma *evolução cultural*, que opera em um tempo cronológico menor devido a um mecanismo de *transmissão cultural*, permitindo que habilidades e conhecimentos já existentes em certas culturas (humanas ou não-humanas) sejam transmitidos aos membros pertencentes à mesma cultura. Segundo o autor:

A transmissão cultural inclui coisas como um filhote de passarinho imitar o canto típico da espécie cantado por seus pais, filhotes de rato comerem apenas os alimentos comidos por suas mães, formigas localizarem comida seguindo os rastros de feromônio dos co-específicos, jovens chimpanzés aprenderem as práticas de uso de ferramentas dos adultos com quem convivem, e crianças humanas adquirirem as convenções linguísticas dos outros membros de seu grupo social.⁵⁴

Dentro deste tópico, Tomasello⁵⁵ salienta que as tradições e os artefatos culturais dos seres humanos acumulam modificações ao longo do tempo de uma

⁵² MARINHO E MERKLE, 2009, s/ p.

⁵³ Psicólogo estadunidense, que entre outras questões atua como co-diretor do Instituto Max Planck de Antropologia Evolutiva.

⁵⁴ TOMASSELLO, 2003, p.5.

⁵⁵ Idem.

maneira que não ocorre nas outras espécies animais, uma *evolução cultural cumulativa*. Este processo exige um modo de transmissão social confiável, que possa funcionar como uma espécie de catraca para impedir o resvalo para trás, “de maneira que o recém-inventado artefato ou prática preserve sua forma nova e melhorada de modo bastante fiel, pelo menos até que surja uma outra modificação ou melhora”.

Contudo, esse processo de transmissão cultural só se faz possível devido a uma forma única de cognição social que é a capacidade do sujeito em compreender seus co-específicos como seres *iguais a ele*, com vidas mentais e intencionais iguais as dele. Tal habilidade permite aos indivíduos imaginarem-se “na pele mental” de outra pessoa, de modo que não só aprendem *do* outro, mas *através* do outro.⁵⁶

A partir de tais inferências, podemos encontrar um ponto de intersecção extremamente relacionável à uma das tríades de dificuldade intrínsecas aos sujeitos autistas, que, segundo Mello⁵⁷, pode ser designada como uma dificuldade de ‘sociabilização’. Esta dificuldade faz com que a pessoa do autismo tenha uma pobre consciência da outra pessoa, uma dificuldade em se imaginar na “pele mental” deste outro, de compreender e apreender os fatos a partir doutras perspectivas que não apenas a sua.

Seguindo a linha de pensamento proposta por Tomasello⁵⁸ para que se possa aprender socialmente o uso convencional de uma ferramenta, ou de um símbolo, as crianças precisam chegar a entender o porquê, para que fim exterior, a outra pessoa está usando aquela ferramenta ou símbolo; ou seja, “têm de chegar a entender o significado intencional do uso da ferramenta ou prática simbólica – o ‘para’ que serve e o que ‘nós’, os usuários dessa ferramenta ou desse símbolo, fazemos com ela. ”

Dessa forma, e nesse processo,

o mais importante é que as crianças humanas usam suas habilidades de aprendizagem cultural para adquirir símbolos linguísticos e outros símbolos comunicativos. Os símbolos linguísticos são artefatos simbólicos particularmente importantes para crianças em desenvolvimento porque nesses estão incorporados os meios pelos quais as gerações anteriores de seres humanos de um grupo social consideraram proveitoso categorizar e interpretar o mundo para fins de comunicação interpessoal. [...] à medida que a criança vai dominando os símbolos linguísticos de sua cultura, ela adquire

⁵⁶ Ibid., p.6.

⁵⁷ Cf. MELLO, 2007.

⁵⁸ TOMASELLO, 2003, p.7.

a capacidade de adotar simultaneamente múltiplos pontos de vista sobre uma mesma situação perceptual.⁵⁹

Portanto, os símbolos linguísticos libertam a cognição humana da situação perceptual imediata, não só porque permitem referir-se a coisas exteriores a essa situação, mas sobretudo, por permitirem várias representações simultâneas de cada uma e de todas as situações perceptuais possíveis. Ou, nas palavras de Vygotsky⁶⁰, ‘a fonte da qual Tomasello bebeu’: “A linguagem não é só uma reação expressivo-emocional, mas também um meio de contato psicológico com seus semelhantes. ”

As consequências de aprender a usar símbolos linguísticos, assim como outros artefatos simbólicos, são múltiplas. Todavia, caso queiramos elencar apenas uma, seria que tal apreensão leva a uma forma radicalmente nova de representação cognitiva, que transforma a maneira com a qual as crianças veem o mundo⁶¹, uma vez que os símbolos linguísticos têm a capacidade de incorporar uma miríade de maneiras de interpretar, subjetivamente, o meio ao qual estamos inseridos⁶².

Ainda nos preceitos tomasellianos, para adquirir o uso convencional – leia-se partilhado – de um símbolo linguístico, a criança precisa ser capaz de determinar as intenções comunicativas do adulto, para então, envolver-se num processo de imitação, onde realiza um procedimento de ‘inversão de papéis’, no qual usa o novo símbolo em relação ao adulto da mesma maneira e com o mesmo propósito comunicativo que este o fizera.

Então, poderíamos dizer que os símbolos linguísticos são convenções sociais, utilizados para induzir os outros a interpretar uma situação experiencial ou assumir uma perspectiva em relação a ela⁶³.

Entretanto, se resgatarmos a ‘tríade autística’, a seguinte questão pode ser formulada: se é, principalmente, através do ato de se colocar no lugar do outro que a aquisição de símbolos linguísticos se faz possível, e se, tais símbolos, para carregarem uma conotação simbólica precisam ser partilhadas com os outros, de que maneiras tais questões agem sobre os indivíduos autistas?

⁵⁹ Ibid, p.11.

⁶⁰ VYGOTSKY, 2009, p. 127.

⁶¹ As representações simbólicas que as crianças aprendem em suas interações sociais com outras pessoas são (a) intersubjetivas, no sentido de que um símbolo é socialmente “compartilhado” com outras pessoas; e (b) perspectivas, no sentido de que cada símbolo apreende uma maneira particular de ver algum fenômeno (a categorização sendo um caso especial desse processo). [TOMASELLO, 2003, p.132]

⁶² TOMASELLO, 2003, p.132.

⁶³ Ibid., p. 165.

De fato, o próprio Tomasello levanta uma hipótese-resposta à questão:

Sabe-se que as crianças autistas apresentavam graves problemas de atenção conjunta e de perspectivação. Por exemplo, apresentam uma série de déficits na habilidade de prestar atenção a objetos junto com outras pessoas, produzem muito poucos gestos declarativos, e quase não se envolvem em jogos simbólicos ou de faz-de-conta, que, em muitos casos, implicam assumir o papel do outro. Algumas crianças autistas com bom desempenho conseguem acompanhar o olhar alheio, mas crianças autistas com desempenho mais baixo praticamente não conseguem se acomodar à perspectiva perceptual alheia. [...] crianças autistas consideradas no seu conjunto tem “dificuldade em adotar o ponto de vista de outra pessoa”⁶⁴.

Entretanto, na forma com a qual expõem suas ponderações, Tomasello acabando sendo um pouco infeliz. Primeiro pois, conforme pode-se ver em Ferreira e Mello⁶⁵, não existem “crianças autistas com bom desempenho”, ou “crianças autistas com desempenho mais baixo”, o que de fato ocorre é que a “tríade autística” (as dificuldades de sociabilização, comunicação e imaginação), atuam de forma particular sobre cada indivíduo-organismo; também, há inúmeras pesquisas⁶⁶ que reiteram que diversas crianças autistas, que apresentam um acompanhamento especializado mais contundente e verticalizado, tendem, com o passar dos anos e das investidas de tais profissionais, a melhorar ou até superar tais déficits – chegando a levar uma vida que se aproxima da ‘normalidade’.

Não que acreditemos que Tomasello pense ser impossível a aquisição da linguagem, ou da capacidade de alteridade, por parte dos autistas – isso seria uma leitura muito superficial de suas reflexões – porém, o que contestamos aqui é a terminologia utilizada por ele a fim de se referir a estes sujeitos, assim como sua possível falta de atenção ao fato de que a “tríade autística” age de forma peculiar em cada indivíduo.

Em muitos sujeitos, o autismo fica sendo apenas uma recordação passada, um maneirismo, ou se faz presente em interesses profundos sobre questões/coisas específicas⁶⁷.

⁶⁴ Ibid, p.107. Grifos nossos.

⁶⁵ Cf. FERREIRA, 2004 e MELLO, 2007.

⁶⁶ Cf. BETTELHEIN, 1987; ASSUMPÇÃO JT, 1987; DURANTE, 2002 e MELLO, 2007.

⁶⁷ Idem.

O próprio Kanner⁶⁸, no exercício de sua prática clínica junto a pacientes autistas, viu-se envolvido em contradições acerca da aquisição da linguagem e das habilidades cognitivas de tais indivíduos:

O vocabulário incrível das crianças que adquirirem a linguagem, a excelente memória para acontecimentos ocorridos há vários anos, a fenomenal capacidade de decorar poemas e nomes e lembrar-se precisamente de sequências e esquemas complexos, testemunham uma boa inteligência no sentido comumente aceito deste termo.⁶⁹

Dessa forma, como salienta Campello⁷⁰, é relevante valorizar a linguagem da criança autista como um todo, atribuindo significados e sentidos tanto aos aspectos de sua comunicação verbal como da não-verbal, não se preocupando, prioritariamente, com a fala propriamente dita, mas também, com toda e qualquer emissão e produção vocal.

É indubitável que a aquisição e a produção da linguagem capacitam os seres humanos a se comunicarem e interagirem entre si de modo singularmente poderoso. A “tríade autística”, conforme pudemos ver nas ponderações realizadas por Tomasello, é capaz de criar diversos obstáculos na aquisição, manutenção, produção e partilha da linguagem por parte dos indivíduos autistas. Contudo, tais obstáculos não podem ser vistos como barreiras intransponíveis – como é possível perceber em diversos sujeitos autistas que, à sua própria maneira, adquirem, produzem e partilham os símbolos linguísticos.

O domínio por parte das crianças de um artefato cultural muito especial – a linguagem – opera efeitos transformadores sobre sua cognição. A linguagem não cria novos processos cognitivos do nada, é claro, mas, quando as crianças interagem com outras pessoas intersubjetivamente e adotam suas convenções comunicativas, esse processo social cria uma nova forma de representação cognitiva – uma forma que não encontra contrapartida em outra espécie animal. [...] A novidade é que os símbolos linguísticos são ao mesmo tempo intersubjetivos e perspectivos.[...] As representações linguísticas assim formadas estão livres do contexto perceptual imediato não só no sentido de que com esses símbolos as crianças podem falar de coisas afastadas no espaço e no tempo, mas também no sentido de que até mesmo exatamente a mesma entidade perceptivamente presente pode ser simbolizada linguisticamente de inúmeras maneiras diferentes.⁷¹

⁶⁸ KANNER, 1943, p. 247.

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ CAMPELLO *et al*, 2009, p.604.

⁷¹ TOMASSELO, 2003, p.298.

Quer a linguagem seja “extremamente pessoal”⁷², quer apresente ecolalias e estereotípias⁷³, quer ela seja uma construção arquitetônica no espaço tempo⁷⁴, ela ainda é um meio de comunicação muito mais poderoso que a comunicação vocal e gestual de outras espécies animais - fosse apenas pela maior especificidade e flexibilidade de referências que possibilita, mas, para além, partindo do pressuposto de que o “processo de aquisição e uso de símbolos linguísticos transforma fundamentalmente a natureza da representação cognitiva humana”⁷⁵.

BHASKARA DE PALAVRAS: A VERBORRAGIA WILSONIANA

Conformes mencionamos anteriormente, é no ano de 1973, durante a criação do espetáculo *A Letter for Queen Victoria*, que Bob Wilson inicia um processo de colaboração com o jovem artista-autista Christopher Knowles. A influência engendrada por Knowles ao fazer teatral wilsoniano está intrinsecamente ligada ao tratamento da linguagem verbal nos espetáculos, contribuindo para a criação de uma espécie de Dramaturgia Sonoro-Verbal, especialmente durante a segunda fase do trabalho do encenador⁷⁶.

À vista disto, e em prol de destacar de que forma este encontro artístico Wilson-Knowles emerge enquanto potência de criação estética, transpassando as encenações do período, analisaremos brevemente três excertos textuais de três peças: *The Letter for Queen Victoria* (1974), *The \$ Value of a Man* (1975), e *I Was Sitting on my Pátio this Guy Appeared I Thought I was Hallucinating* (1977)⁷⁷.

⁷² Cf. Bettelheim, 1987.

⁷³ Cf. Marinho e Merkle (2009).

⁷⁴ Conforme veremos adiante nas construções linguísticas propostas por Christopher Knowles.

⁷⁵ TOMASSELO, 2003, p.172.

⁷⁶ “Desconstrução da Linguagem” [Holmberg (1996)] que compreende os espetáculos que estrearam entre 1974 e 1984.

⁷⁷ O texto de *A Letter for Queen Victoria* pode ser encontrado em: ROBERT WILSON, *A Letter For Queen Victoria*, Ubu Editions, 2001.

O texto de *The \$ Value of Man* pode ser encontrado em: ROBERT WILSON, *\$ Value of Man, Theater*. Yale School of Drama.

O texto de *I Was Sitting... I Was Hallucinating* pode ser encontrado em: ROBERT WILSON “I Was Sitting ... I Was Hallucinating”, *Drama Review*.

Desta breve análise, fomos capazes de extrair alguns dos elementos que permeiam as encenações deste período⁷⁸, revelando como a cena wilsoniana se fez contaminada pela voz-pensamento de um autista.

Discurso Arquitetônico

Apesar de esparso e, em geral, completamente ausente de suas primeiras peças, o texto e a linguagem verbal tornaram-se, a partir de *A Letter for Queen Victoria*, um dos principais elementos das encenações de Bob Wilson.

A parceria do encenador com o jovem artista-autista Christopher Knowles, e sua forma peculiar de lidar com os códigos linguísticos, alteraram as concepções wilsonianas acerca da estruturação de suas obras. De uma certa maneira, o discurso em – e a partir de – *Letter* assume a mesma importância que as imagens tinham nas produções iniciais de Wilson.

Rememorando a ponderação de Galizia⁷⁹, *Letter* é o início de um novo ciclo para a carreira de Wilson, que se volta para uma direção inteiramente nova: dando ênfase especial ao texto e ao discurso sonoro-verbal. Com esta modificação, muitas das antigas características do fazer teatral wilsoniano também se alteraram – conforme veremos adiante.

O uso da linguagem verbal nas obras de Wilson, antes de sua parceria com Knowles, sempre ampliou as possibilidades sonoras e não-cognitivas do discurso, justamente por não se restringir apenas aos seus atributos intelectuais e/ou cognitivos. E, embora esparsos e pouco presentes, muitos dos textos usados nessas encenações podem ser vistos, “basicamente”, como experiências relativas à desintegração do discurso ou à construção de estruturas fonéticas em que a sonoridade, ao invés da sintaxe ou da semântica, se torna o elo de “coerência”.

Assim sendo, antes de verticalizarmos nossas atenções às especificidades dramáticas incorporadas ao texto de *A Letter for Queen Victoria*, auferindo assim o quê Christopher Knowles engendrou à cena wilsoniana, daremos alguns passos

⁷⁸ Discurso Arquitetônico, na página 109.

Palavras como Moléculas, página 131.

Alquimia Verbal: colagem de (des)fragmentos, página 143.

⁷⁹ GALIZIA, 2004, p.162.

para trás, realizando uma breve comparação de três excertos textuais⁸⁰, de três espetáculos distintos⁸¹.

Dos excertos que se seguem, dois são anteriores a parceria de Wilson com Knowles: *Ouverture* (1972) e *KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE* (1972). O último, *A Letter for Queen Victoria* (1974), foi o primeiro que emergiu da colaboração do encenador com o jovem artista-autista.

⁸⁰ Uma vez mais, dada a natureza intrínseca aos textos, os transcreverei no original (assim como Galizia) já que é na sua estrutura e sonoridade, e não no conteúdo, que se encontra o seu maior impacto. A partir deste momento, todos textos que forem transcrições de peças e/ou falas onde a estrutura se faz mais importante do que o conteúdo, será respeitada a forma original, assim como a língua em que o mesmo foi produzido. Em vias de tornar esta dissertação mais acessível àqueles que não compreendem a língua inglesa, realizaremos, em conjunto com uma tentativa de tradução, uma espécie de glosa, buscando explicar o sentido de algumas palavras ou passagens textuais.

⁸¹ Presentes em GALIZIA, 2004, p.24-34.

Overture (1972), escrito por Wilson:

THE DINA DYE KNEE THE DINA DYE EYE THE DINA DIE THE
DIEING SORE SORE SORE THE DINA DYE KNEE THE DINA
DIE THE DIEING DINA SORE SORE SOWRDS! THE DINA DINA
SORE SOWRDS! THE DIE DINA THE DIE DYING THE THE
DIE DINA SORE THE DINA DINA SORE SORE SORE SOWRDS
SOWRING SOWRDING THE DINASORE'S SORES SOWRDING
THE DIE KNEE SEE US YOU ALL US THE DIEING DINA SORE SOWRDS!

RING WE ALL SING THE EARTH
IS A COLD PLANET THE SUN THE MOON
THE SARS MARS SUNDAY SUNDAY SUN CITY
CITY OF LIGHTROELECTROELELCTRACICITY, ETC.

A palavra título, *Overture*, pode ser literalmente traduzida como “Abertura”. Porém, o termo, em inglês, pode ser entendido como uma “introdução para algo mais substancial”.

Os sete primeiros versos, sonoramente, em inglês, remetem à palavra “*Dinosaur*”, dinossauro. Entretanto, em uma tradução literal, levando em conta não só a ortografia das palavras, mas também sua fonética, os versos podem ser lidos da seguinte maneira:

(*SOWRDS* – Pode ser entendido como um anagrama para palavras ou espadas / *SOWRING* – Pode ser entendido como semear / *SOWRDING* - pode ser compreendido como progredindo ou semeando).

O DINA MORRE JOELHO O DINA MORRE OLHO O DINA MORRE O
MORRENDO DOR DOR DOR O DINA MORRE JOELHO O DINA
MORRE O MORRENDO DINA DOR DOR ESPADAS/PALAVRAS! O DINA DINA
DOR ESPADAS/PALAVRAS! O MORRE DINA O MORRE MORRENDO O O
MORRE DINA DOR O DINA DINA DOR DOR DOR ESPADAS/PALAVRAS
SEMEANDO PROGREDINDO O DINOSSAURO DOR PROGREDINDO
O MORRE JOELHO VE TODOS NÓS NÓS O MORRENDO DINA DOR ESPADAS/PALAVRAS

ANEL NÓS TODOS CANTAR A TERRA
É UM PLANETA GELADO O SOL A LUA
CIDADE DE LUZELETRICIDADEELATRICIDADECIDADE, ETC.

KA MOUNTAIN and GUARDenia Terrance (1972), escrito por Cindy Lubar:

Genetive Love.

(OVALtude too COB MOUNTING add guerdDIDyouTELLus, a

STALLing a BOUT a FUMBLEee ann SUB peepWHOLE

chaseSING)

talk corally

tell colony

tame coromy

toll core

QUANTITIES COLLEGING CARRIAGING CLOTHES

COMEDIES CARRYING CAREFUL CORTEX.

QUALITIES CAMBI-CATHELIAL CHORALS.

COASTLINES CLASSICALLY CLEARFUL

Wheat went wheighly whaaaa whalet.

dim demonly

damn diligente

don decadente

do dumb

Hobo pe bedope bedobope bedoo.

Melanie melody megady too.

O título *KA MOUNTAIN and GUARDenia Terrance* pode ser traduzido como MONTANHA KA e O Terraço GARDenia.

Muitas das palavras que compõem este excerto são neologismos. Em vista disso, a tradução de tais termos se dará por partes, ou, então, sublinharemos àqueles que não tiverem nenhuma possível tradução. Exemplo, *OVALtude* não têm tradução direta do inglês, porém, isoladamente, *OVAL* significa OVAL e *tude* remete a *tube*, que significa tubo. Logo, *OVALtude* pode ser traduzido como tubo oval.

(*FUMBLEee* têm duas possíveis traduções: FUMB, isolado, significa fodido; FUMBLE, isolada, significa tatear / *chaseSING* também têm duas possíveis traduções: CHASESING, pode ser traduzido como perseguindo; Chase + Sing, pode ser traduzido como perseguição cantada / *COLLEGING* pode ser vista como colleg + ing, algocomo faculdadeando)

Amor Genetivo.

(tuboOVAL também ESPIGA MONTAGEM adiciona guerdFEZvoceDISSEnos, a

PARALISando um ASSALTO um FODIDOeee/TATEAREee umm SUBMARINO espioBURACO

perseguirCANTAR/perseguiÇÃO)

falar coralmente

contar colônia

domar coromeu

pedágio testemunho

QUANTIDADE FACULDADEANDO TRANSPORTANDO ROUPAS

COMÉDIAS CARREGANDO CUIDADOSAMENTE CORTEX.

QUALIDADE CAMBI-CATHELIAL CORAIS

LITORAIS CLASSICAMENTE ESCLARESCEDORES

Trigo quando suavemente carteeeee carteira.

escurecer demonizando

maldição diligente

vestir decadente

faça burro

Vagabundope bedope bedobope bedoo.

Melanie melodia megady também.

A Letter for Queen Victoria (1974), escrito por Christopher Knowles e Wilson:

1

OK WELL I GUESS WE COULD AH...
OK WELL I GUESS WE COULD AH...
WELL OK OK OK WHAT?

2

OK OK
WELL, OK OK

3

WELL OK OK OK WELL
WELL OK OK OK WELL A
WELL AOK OK OK WELL
WELL OK OK OK WELL

4

OK OK OK OK OKAY
OKAOK OK OK O
OK OK OK OK O
O

O título *A Letter for Queen Victoria* é facilmente traduzido para Uma Carta à Rainha Vitória. Aqui, diferentemente dos outros textos, não há aliteraões, justaposições ou neologismos, ficando sua tradução mais fácil e literal.

1

Ok BOM EU ACHO QUE PODERÍAMOS AH...
OK BOM EU ACHO QUE PODERÍAMOS AH...
BOM OK OK OK O QUE?

2

OK OK
BOM, OK OK

3

BOM OK OK OK BOM
BOM OK OK OK BOM A
BOM AOK OK OK BOM
BOM OK OK OK BOM

4

OK OK OK OK OKAY
OKAOK OK OK O
OK OK OK OK O
O

Nesta breve apresentação dos excertos podemos inferir que o uso não “tradicional” do texto e da linguagem verbal já fazia parte dos processos criativos de Wilson antes mesmo de seu encontro-colaboração com Knowles (*Ouverture* e *KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE*). Tais textos tinham como características principais o uso de:

- Repetições (THE DINA DYE KNEE THE DINA DYE EYE THE DINA DIE THE);
- Neologismos (CITY OF LIGHTROELECTROELELCTRACICITY / OVALtude too COB MOUNTING add guerdDIDyouTELLus);
- Onomatopeias (Hobope bedope bedobope bedoo);
- Aliteraões (Wheat whent wheighly whaaaa whalet / THE DIE DINA THE DIE DYING THE THE);
- Cacofonias (FUMBLEee / chaseSING / THE DINA DINA SORE).

O uso de tais figuras de linguagem, antes do encontro de Wilson com Knowles, acabava minimizando o significado e enfatizando os aspectos sonoros das palavras – articulando técnicas que nos evocam as de Gertrude Stein (1874-1946) e/ou Samuel Beckett (1906-1989).

Entretanto, após *Letter*, o tratamento textual das obras wilsonianas, para além do uso de figuras de linguagem, passou também a se atear à maneira com a qual o discurso seria distribuído entre as várias partes da peça. Tal qual as imagens dos espetáculos⁸², as palavras passaram a ser vistas como mais um dos elementos constituintes da estrutura arquitetural de suas encenações, tendo como principal propriedade sua disposição, distribuição e organização no espaço-tempo teatral. De fato, segundo Galizia, parece que “a criatividade de Wilson em relação a linguagem verbal foi sendo direcionada à uma distribuição arquitetônica do discurso”⁸³.

É como se a colaboração com Knowles fizesse Wilson ampliar e intensificar seu sentido geométrico, estendendo sua visualidade espacial no arranjo de imagens às palavras. Por exemplo, o número de linhas em cada ato passou a depender de uma simetria, ao invés de um significado:

⁸² “Arranjo Arquitetural”, página 66.

⁸³ GALIZIA, 2004, p.27.

OK WELL I GUESS WE COULD AH...

OK WELL I GUESS WE COULD AH...

Falas eram colocadas lado a lado de acordo com seu tamanho e duração, não de acordo com seu conteúdo:

WELL OK OK OK WELL A

WELL AOK OK OK WELL

Partes faladas alternavam-se com segmentos silenciosos, e assim por diante⁸⁴.

Na verdade, para que possamos compreender como as singularidades presentes na voz-pensamento do artista Christopher Knowles influenciaram as perspectivas de Wilson, no que tange a estruturação arquitetônica do discurso verbal de suas peças, precisamos retornar, uma vez mais, à entrevista-diálogo de ambos, presente em Shyer⁸⁵ (Wilson na coluna da direita e Knowles na da esquerda):

⁸⁴ Idem.

⁸⁵ Presente em: SHYER, 1989, p.79 (grifos nossos).

Eu estava fascinado desde o começo com o que o Chris estava fazendo com a linguagem. Ele pega palavras que todos conhecemos e as fraciona, colocando-as juntas novamente de um jeito diferente. Ele inventa uma linguagem nova e a destrói momentos depois. Palavras são como moléculas que estão sempre alterando suas configurações, sendo separadas e recombinações. É muito livre e vívido. A linguagem é o reino que ele domina.

Sempre há um senso de organização em suas fitas e escritos, não há um arranjo arbitrário das palavras e sons. Tudo o que ele faz tem sentido, mas não da forma com a qual estamos acostumados. Há uma lógica própria. Seu senso de organização e construção é fascinante. Assim como suas decisões - quando ele decide fazer ou não fazer algo. Chris tem incríveis habilidades. Ele pode lembrar uma estrutura complicado e repeti-la palavras por palavras. Uma vez, ele pegou palavras e frases e começou a alterar todas as letras para seis espaços a frente, na escala alfabética. Ele é capaz de fazer isso instantaneamente, não precisando descobrir tal alteração com o auxílio de um papel e uma caneta, do jeito que eu e você faríamos. O Chris constrói enquanto ele fala. É como se ele visse as palavras no espaço. Ele utiliza a linguagem tanto pela sua estrutura geométrica como pelo seu significado. As vezes ele pegará uma palavra ou frase e construirá uma estrutura com elas. Ele irá estendê-las em uma pirâmide ou outra forma, e então as reduzirá até que formem uma única frase ou palavra. Suas construções são muito bonitas de serem vistas. É uma linguagem estrutural. Elegantemente estruturada em uma página, é quase como a música, como Mozart. Sua mente é perfeitamente clara.

one hundred songs
song
son
so
s

pirup birup pirup birup
pirup birup pirup birup
pirup birup pirup birup
pirup birup pirup birup
pirup birup pirup birup
pirup birup pirup birup
pirup birup pirup birup
pirup birup pirup birup

Christopher Knowles
Puevfgcure Xabjyrf

Bob Wilson
Obo Jvyfba

O
Ok
AOKO
LAOKOK
LLAOKOKO
ELLAOKOKOK
WELLAOKOKOKO
AWELLAOKOKOKOK

Como se pode ver, Wilson notou que havia uma lógica intrínseca e peculiar nos textos de Knowles, que as palavras que ele utilizava eram organizadas estrutural e matematicamente, de acordo com categorias geométricas e/ou numéricas: “Sua distribuição de sons é algo que pode ser aprendido com o tempo. Há 2 Cs e então há 4 Cs e então há 8 Cs, e depois 12. É uma linguagem. Uma maneira única de falar”⁸⁶.

Às maneiras de utilizar a linguagem verbal, assim como as habilidades de Knowles em criar elaboradas estruturas visuais em sua cabeça, usando palavras como se fossem blocos de uma construção, ou integrantes de uma complexa equação matemática, impressionaram e instigaram profundamente Wilson, o levando a

⁸⁶ GALIZIA, 2004, 27.

perceber o discurso verbal também como estruturas gráficas, visuais e espaciais, para além de construções semânticas.

Segundo Galizia⁸⁷, o tratamento que Wilson passou a dar ao texto é “perfeitamente coerente com um teatro cujas origens são basicamente não-verbais”. Teatro cujo os elementos visuais eram grafados em *visual books*, estruturados a partir de vetores e formas geométricas arquitetônicas e constituintes de um processo alquímico-visual.

Nos espetáculos deste período, “Desconstrução da Linguagem”, ao invés do texto seguir uma linha dramática convencional e linear, é como se eles fossem coreografados, alinhados e utilizados conforme uma equação matemática, um jogo de quebra-cabeça, uma estrutura musical: uma construção arquitetônica.

O próprio Wilson reflete sobre tais aspectos em uma entrevista:

Eu gostava de Balanchine e de Merce Cunningham porque eu não tinha que me preocupar nem com argumento, nem com significado. Era só olhar os desenhos, as configurações – e isto já era suficiente. Há um bailarino aqui, outro bailarino ali, mais quatro neste lado, oito do outro, mais dezesseis... Eu me perguntava se o teatro poderia fazer o mesmo que a dança e ser somente um arranjo arquitetônico de tempo e espaço. Então comecei a fazer peças que eram principalmente visuais. Comecei trabalhando com certos quadros que eram organizados de certa forma. Mais tarde adicionei palavras, mas as palavras não eram usadas para contar uma história. Eram usadas mais arquitetonicamente: de acordo com o tamanho da palavra ou da frase. Pelo som. Elas eram trabalhadas como música.⁸⁸

A organização arquitetônica do discurso verbal proposta por Wilson-Knowles, será melhor compreendida através de uma observação mais detalhada de alguns excertos do texto de *A Letter for Queen Victoria*.

O texto dessa peça não pode ser visto como um texto dramático⁸⁹, mas como um compêndio de sentenças fragmentadas: trechos de conversas ouvidas, breves observações pessoais, pedaços de diálogos retirados da televisão e do rádio, centenas de frases que fazem sentido sozinhas, mas que não apresentam nenhuma conectividade e coerência – evidente – entre si, e assim por diante.

⁸⁷ Ibid., p.29.

⁸⁸ Idem.

⁸⁹ Segundo Patrice Pavis (**Dicionário de teatro**. 1999, p. 405), “é muito problemático propor uma definição de texto dramático que o diferencie dos outros tipos de textos, pois a tendência atual da escrita dramática é reivindicar não importa qual texto para uma eventual encenação”. Sendo assim, “todo texto é teatralizável, a partir do momento em que o usam em cena. O que até o século XX passava pela marca do dramático – *diálogos, conflitos e situação dramática, noção de personagem* – não é mais condição *sine qua non* do texto destinado à cena ou nela usado”. Por tanto, quando neste trabalho utilizarmos a ideia de texto dramático ela se pauta na ideia do que marca o dramático até o século XX, nas palavras de Pavis.

Como já dissemos, é em *Letter* que a linguagem passa a ganhar, no oceano estético wilsoniano, a mesma dimensão que as imagens, transformando-se, vez ou outra, na protagonista da cena, em seu elemento primário e norteador. Entretanto, tal qual as imagens, as palavras não apresentam um sentido único, elas são múltiplas e abertas à inúmeras leituras⁹⁰.

Por conseguinte, o “enredo” de *Letter* não é fechado, passando por mudanças e sofrendo constantes modificações com o passar das apresentações⁹¹ – sua “fonte” de inspiração foi uma carta⁹², original, endereçada à Rainha Vitória e entregue a Wilson por um de seus atores, Stefan Brecht. Porém, isso não significa que o tema da peça seja a rainha: o tema da peça é a própria linguagem – haja vista que aquela carta havia sido redigida em um robusto inglês do século XIX⁹³.

Esta peça convoca a linguagem para depor como testemunha em seu próprio processo de investigação, buscando suas malícias e mentiras. O que é a linguagem? Wilson se pergunta. Do que ela é feita? Por que precisamos dela? Como usá-la? Como ela funciona? Como ela produz significados? Até que ponto este sentido é ilusório? O que eu posso comunicar? O que eu não posso comunicar? Quando e porque quebrá-la? Quais regras governam o seu uso? O que acontece caso ignoremos tais regras? Como as regras mudam com o passar do tempo?⁹⁴

Em suas apresentações finais, *Letter* estava composta por quatro atos – além dos entreatos⁹⁵. A leitura da carta à Rainha Vitória fazia as vezes de prefácio e havia uma cena de conclusão – uma espécie de “epílogo reflexivo”, para fazermos uso das palavras de Stefan Brecht⁹⁶ – que atuou na peça.

Wilson e Knowles forjaram o texto de *Letter* através de “arabescos autistas e de novas palavras que adentraram no inglês a partir do ano de 1947. Ao justapor

⁹⁰ Voltaremos a falar sobre isso em “Alquimia Verbal: colagem de (des)fragmentos”, na página 143.

⁹¹ No documentário *Absolute Wilson*, o encenador conta o quão maleável era o texto de *A Letter for Queen Victoria*. Quando sua avó foi assistir a apresentação desta peça em Paris, ele solicitou que ela participasse. Ela perguntou o que deveria dizer, e Wilson a questionou acerca da medicação que ela tomava: “Você sabe Bob, eu tenho que tomar nove pílulas por dia para permanecer viva. Eu tomo um para o coração, uma para a diabetes, outra para o fígado e muitas outras que não me lembro. Caso eu não as tome, eu apenas colapsaria”. E essa acabou sendo a participação da avó do encenador na peça.

⁹² Esta carta, tal qual foi utilizada no espetáculo, se encontra na íntegra em anexo a este trabalho.

⁹³ BRECHT, 1978, p.256.

⁹⁴ HOLMBERG, 1996, p.41.

⁹⁵ Wilson comumente chama os entreatos de suas obras de *Knee Play*, ou peças de joelho/articulação, justamente porque estes são os elos de ligação de uma cena/ato a outro.

⁹⁶ BRECHT, 1978, p.286.

níveis conflitantes de dicção – a opulência dos versos de John Milton⁹⁷ e a linguagem contemporânea – a peça dramatiza uma visão diacrônica da linguagem nos indivíduos e na sociedade”⁹⁸.

Dramatizando os problemas da linguagem, o primeiro ato de *Letter* força a linguagem a chegar ao seu limite, onde colapsa num vasto jogo rítmico-sonoro-fonético e visual. Este primeiro ato foi estruturado em turnos de fala onde dois *performers* faziam suas construções sonoro-verbais em frente a uma cortina pintada (fig. 28 e 29) com uma série de palavras (HAP HATH HAT HAP) sequencialmente arranjadas não em aspectos semânticos ou sintáticos, mas em padrões propostos por Knowles, que, de certa forma, intensificam a materialidade sonora e visual das palavras, assim como suas estruturas rítmicas.

Durante o processo de criação de *Letter*, Chris veio com um vocabulário próprio e privado, talvez significativo para ele, >burrup< >spups< >scarf< >doorf< . [...] Durante os ensaios das apresentações em Nova York, Wilson inseriu essas palavras nos textos e fez com que todos nós, os atores, aprendêssemos a pronuncia-las como Chris. Preocupando-se com o som e não com o significado ou a emoção.⁹⁹

Ainda, segundo Brecht¹⁰⁰, pouca ou nenhuma movimentação ocorria nessa peça. Os raros movimentos executados pelos atores eram estruturados por Wilson¹⁰¹ e não condiziam com nada do que era falando no palco. Voz e ação estavam totalmente desconectados entre si. Inclusive, desde essa época, é comum os atores wilsonianos usarem microfones, alternando falas ao vivo com outras pré-gravadas, dissociando a voz da figura humana¹⁰². Tal questão está ligada a uma tentativa de transformar tanto a voz quanto as palavras em elementos individuais e à parte dos atores¹⁰³. Dessa forma, a vasta *gesamtkunstwerk* wilsoniana “ganha” mais três componentes complementares, porém individuais.

⁹⁷ A obra mais famosa de John Milton é *Paraíso Perdido*, 1667.

⁹⁸ HOLMBERG, 1996, p.44.

⁹⁹ BRECHT, 1978, p.280.

¹⁰⁰ Ibid., p.279.

¹⁰¹ Conforme visto em “Escutar com o corpo” (ou o “preencher das formas”), na página, 77.

¹⁰² WILOX, 1994, p. 213.

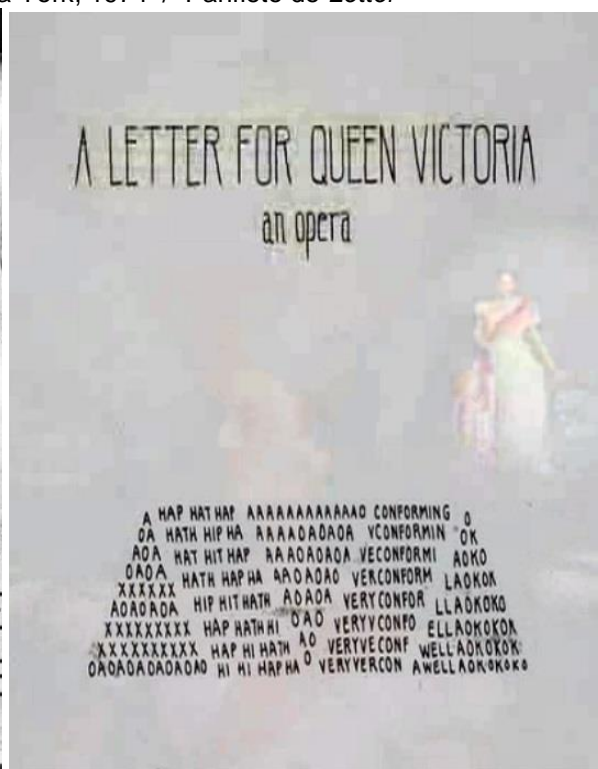
¹⁰³ De fato, a tentativa de Wilson de “desconectar” determinadas partes dos atores deles mesmos não se restringe unicamente ao uso de microfones, dissociando a voz do corpo. Ao utilizar recortes específicos e precisos de iluminação sobre determinadas partes do corpo dos atores, o encenador busca dissociar aquele membro do todo. Por exemplo, quando somente uma mão é iluminada e vaga “sozinha” pelo espaço, ela se torna um elemento à parte do corpo do ator. Tal noção dialoga diretamente com o conceito de *Gestalt*, ou psicologia da forma, e, ainda, com a ideia de “Luz Ativa”, nos moldes de Adolph Appia.

Figura 29. Bob Wilson no primeiro ato de *Letter*, Nova York, 1974



Fonte: Imagem extraída de <www.robertwilson.com> Acesso: 27/08/2016

Figura 30. Ato 2 de *Letter*, Nova York, 1974 / Panfleto de *Letter*



Fonte: Fotografia de Michel Biannouslatos / Extraída do documentário *Absolute Wilson*

O texto de *Letter* é escrito inteiramente em letras maiúsculas¹⁰⁴, tanto nas cortinas que compõem o cenário da peça, como nos livros que registram o texto, intensificando os aspectos visuais e gráficos de tais palavras. Abaixo, há uma transcrição das falas¹⁰⁵ finais do Ato 1 da peça, onde é possível perceber que para além do uso semântico das palavras, há seu uso enquanto uma estrutura sonoro-visual, ou, como Wilson prefere chamar, enquanto uma estrutura arquitetônica.

Nossa escolha por este excerto, entre todos os outros¹⁰⁶, se deu primordialmente por acreditarmos que ele contempla questões caras à discussão abordada neste momento da dissertação: a estruturação arquitetônica do discurso sonoro-verbal nas obras wilsonianas¹⁰⁷.

1	YEAH RIGHT	
2	TRY NOT TO OPEN IT TOO FAST	
1 e 2	WHEEL WHAT WHEN NOW HOW	
	THERE THERE THERE THERE (PAUSE)	OK
	THERE THERE THERE THERE (PAUSE)	
		OK
1 e 2	YOUR TAPERECORDER AND TAPES IN THIS BAG	
1	THE SUNDANCE KID WAS BEAUTIFUL	
(CHRIS ENTERS)		
CHRIS:	SPUPS SPUPS SPUPS SPUPS	
	SPUPS SPUPS SPUPS SPUPS	
	SPUPS SPUPS SPUPS SPUPS	
	SPUPS SPUPS SPUPS SPUPS	
	SPUPS SPUPS SPUPS SPUPS	
	SPUPS SPUPS SPUPS SPUPS	
	SPUPS SPUPS SPUPS SPUPS	
	SPUPS SPUPS SPUPS SPUPS	
	SPUPS SPUPS SPUPS SPUPS	
2	I DIDN'T LIKE THE HUMOR	
I	THEN SOMETIMES IT WAS BEAUTIFUL	
2	I DIDN'T THINK SO	
1	THE SUNDANCE KID WAS BEAUTIFUL	
2	AN AWFUL LOT OF FIGHTING IN IT	

¹⁰⁴ Tal preferência figura proeminentemente na estética wilsoniana – seja nos espetáculos ou nos programas e pôsteres.

¹⁰⁵ Os 'personagens' são definidos como 1 e 2. Quando aparece o 'personagem' Chris, é o próprio Christopher Knowles.

¹⁰⁶ O texto na íntegra da peça contempla mais de 77 páginas, disponível em: ROBERT WILSON, *A Letter For Queen Victoria*, Ubu Editions, 2001.

¹⁰⁷ Aconselhamos o leitor, caso seja possível, a efetuar a leitura de tal excerto em voz alta. Dessa forma, a estrutura rítmica se fará mais perceptível, assim como a distribuição arquitetônica do discurso, organizado primordialmente a partir da duração das falas, e não de seu significado.

1 A LOT OF FIGHTING LIKE A MOVIE ONE OF THEM LIKE A MOVIE OR SOMETHING
2 IS HE SHOT ? PAUL NEWMAN I MEAN

1 MAYBE I DON'T KNOW THOSE WORDS I CAN'T SAY THEM
THE SUNDANCE KID IS BEAUTIFUL
AND THE STORY IS ABOUT THE SUNDANCE KID
AND THE MOVIE IS ABOUT THE SUNDANCE KID
AND THE SUNDANCE KID IS BEAUTIFUL
BEAUTIFUL
YEAH THE SUNDANCE KID WAS BEAUTIFUL
YEAH THE SUNDANCE KID IS BEAUTIFUL
YEAH THE SUNDANCE KID IS VERY BEAUTIFUL
YEAH THE SUNDANCE KID CAN
DO THE DANCE
DO THE DANCE A LITTLE BIT
THE SUNDANCE KID COULD DANCE AROUND THE ROOM
THE SUNDANCE KID COULD WALK AROUND THE ROOM
THE SUNDANCE KID COULD RUN AROUND THE ROOM
ABOUT THE HOUSES
HOUSES OF TREES
2 PLAYGROUNDS

1 YEAH
YEAH THE SUNDANCE WAS BEAUTIFUL
THE SUNDANCE KID WAS BEAUTIFUL
BECAUSE HE WAS BEAUTIFUL
VERY BEAUTIFUL
THE BEAUTIFUL SUNDANCE KID
THE SUNDANCE KID WAS BEAUTIFUL
THE SUNDANCE KID COULD DANCE AROUND
THE SUNDANCE KID COULD DANCE AROUND THE ROOM
THE SUNDANCE KID WAS BEAUTIFUL BECAUSE
THE SUNDANCE KID COULD DANCE AROUND A LOT
YEAH THE SUNDANCE KID WAS BEAUTIFUL
YEAH
BEAUTIFUL
SO BEAUTIFUL
SO VERY BEAUTIFUL
A LITTLE BIT BEAUTIFUL
A BEAUTIFUL DANCER
A LITTLE BIT BEAUTIFUL
SO THE SUNDANCE KID DID THE DANCING
YEAH THE SUNDANCE KID DOES THE DANCING
SO THE SUNDANCE KID WAS BEAUTIFUL
BECAUSE THE SUNDANCE KID WAS BEAUTIFUL
YEAH THE SUNDANCE KID WAS BEAUTIFUL
WAS BEAUTIFUL
YEAH THE SUNDANCE KID WAS BEAUTIFUL
YEAH THE SUNDANCE KID WAS BEAUTIFUL
IT WAS BEAUTIFUL
THE SUNDANCE KID WAS BEAUTIFUL
YEAH IT WAS BEAUTIFUL
THE
BEAUTIFUL BEAUTIFUL
THE SUNDANCE KID COULD DANCE AROUND
SO THE SUNDANCE KID WAS BEAUTIFUL
YEAH
DANCE DANCED
THE SUNDANCE KID WAS BEAUTIFUL

SO THE HAPPINESS IS THE SUNDANCE KID
THE SUNDANCE KID IS BEAUTIFUL
THE SUNDANCE KID IS BEAUTIFUL
THE SUNDANCE KID WAS BEAUTIFUL
THE SUNDANCE KID DANCED A LOT
DANCE DANCE
DANCED AND DANCING
THROW THE "O" OUT THE WINDOW
AND ADD THE "ING"
THEN RAISE RAISE RAISE YOUR HAND
DANCE DANCING
THE SUNDANCE KID WAS BEAUTIFUL
THE SUNDANCE KID DANCED A LOT
THE SUNDANCE KID DANCED AROUND THE ROOM
RAISING RAISING
RAISE RACE RACING
THE SUNDANCE KID
RAISE DANCE RACE
DANCE DANCING
RAISE RAISING
RACE RACING
YEAH THE SUNDANCE KID COULD DANCE A LOT
[...]

(CURTAINS)

O título *A Letter for Queen Victoria*, como já traduzido, significa “Uma carta à Rainha Vitória”.

É muito recorrente no texto a palavra *SUNDANCE*, sem tradução direta do inglês. A palavra *SUN*, isolada, significa SOL. Já *DANCE*, DANÇA. Porém, acreditamos que o significado de *SUNDANCE* não seja “Sol Dançante”, portanto, manteremos essa palavra no original, em inglês.

No texto há um momento que pedem para tirar o “O” da palavra WINDOW, e adicionar “ING”. *Window* significa “janela”, porém, caso tiremos o O e adicionemos ING a palavra que surge é *Winding*, que quer dizer “enrolamento”.

1 SIM CERTO

2 TENTE NÃO ABRIR ISSO MUITO RÁPIDO

1 e 2 RODA O QUE QUANDO AGORA COMO

OK

HÁ HÁ HÁ HÁ (PAUSA)

HÁ HÁ HÁ HÁ (PAUSA)

OK

1 e 2 SEU GRAVADOR E FITAS ESTÃO NA MOCHILA

1 O MENINO *SUNDANCE* ERA LINDO

(CHRIS ENTRA)

CHRIS:

[illegible]

SPUPS SPUPS SPUPS SPUPS
SPUPS SPUPS SPUPS SPUPS

- 2 EU NÃO GOSTEI DO HUMOR
- 1 ENTÃO, AS VEZES, ISSO ERA BONITO
2 EU ACHO QUE NÃO
- 1 O MENINO *SUNDANCE* ERA LINDO
2 UMA HORRÍVEL GRANDE BRIGA NISSO
- 1 MUITA BRIGA COMO UM FILME UM DAQUELES COMO UM FILME OU ALGO
2 ELE ATIROU? PAUL NEWMAN QUERO DIER
- 1 TALVEZ, EU NÃO SEI ESSAS PALAVRAS, EU NÃO POSSO DIZE-LAS
O MENINO *SUNDANCE* ERA LINDO
E A HISTÓRIA É SOBRE O MENINO *SUNDANCE*
E O FILME É SOBRE O MENINO *SUNDANCE*
E O MENINO *SUNDANCE* É LINDO
LINDO
SIM, O MENINO *SUNDANCE* ERA LINDO
SIM, O MENINO *SUNDANCE* É LINDO
SIM, O MENINO *SUNDANCE* É MUITO LINDO
SIM, O MENINO *SUNDANCE* PODE
FAZER A DANÇA
FAZER A DANÇA UM POUQUINHO
O MENINO *SUNDANCE* PODERIA DANÇAR AO REDOR DA SALA
O MENINO *SUNDANCE* PODERIA ANDAR AO REDOR DA SALA
O MENINO *SUNDANCE* PODERIA CORRER AO REDOR DA SALA
SOBRE AS CASAS
CASAS DE ÁRVORE
PARQUINHOS
- 1 SIM
SIM O *SUNDANCE* ERA LINDO
O MENINO *SUNDANCE* ERA LINDO
PORQUE ELE ERA LINDO
MUITO LINDO
O MENINO LINDO *SUNDANCE*
O MENINO *SUNDANCE* ERA LINDO
O MENINO *SUNDANCE* PODERIA DANÇAR AO REDOR
O MENINO *SUNDANCE* PODERIA DANÇAR AO REDOR DA SALA
O MENINO *SUNDANCE* ERA BONITO PORQUE
O MENINO *SUNDANCE* PODERIA DANÇAR MUITO AO REDOR
SIM O MENINO *SUNDANCE* ERA LINDO
SIM
LINDO
TÃO LINDO
TÃO TÃO LINDO
UM POQUINHO LINDO
UM LINDO DANÇARINO
UM POUQUINHO LINDO
ENTÃO, O MENINO *SUNDANCE* FEZ A DANÇA
SIM O MENINO *SUNDANCE* ESTA DANÇANDO
ENTÃO O MENINO *SUNDANCE* ERA LINDO
PORQUE O MENINO *SUNDANCE* ERA LINDO
SIM O MENINO *SUNDANCE* ERA LINDO

ERA LINDO
 SIM O MENINO *SUNDANCE* ERA LINDO
 SIM O MENINO *SUNDANCE* ERA LINDO
 ELE ERA LINDO
 O MENINO *SUNDANCE* ERA LINDO
 SIM ERA LINDO
 O
 LINDO LINDO
 O MENINO *SUNDANCE* PODERIA DANÇAR AO REDOR
 ENTÃO O MENINO *SUNDANCE* ERA LINDO
 SIM
 DANCE DANÇOU
 O MENINO *SUNDANCE* ERA LINDO
 ENTÃO A FELICIDADE É O MENINO *SUNDANCE*
 O MENINO *SUNDANCE* É LINDO
 O MENINO *SUNDANCE* É LINDO
 O MENINO *SUNDANCE* ERA LINDO
 O MENINO *SUNDANCE* DANÇOU MUITO
 DANCE DANCE
 DANÇOU E DANÇANDO
 TIRE O “O” DA JANELA
 E ADICIONE “ING”
 ENTÃO LEVANTE LEVANTE ELVANTE SUAS MÃOS
 DANCE DANCANÇADO
 O MENINO *SUNDANCE* ERA LINDO
 O MENINO *SUNDANCE* DANÇOU MUITO
 O MENINO *SUNDANCE* DANÇOU AO REDOR DA SALA
 LEVANTANDO LEVANTANDO
 LEVANTE CORRA CORRENDO
 O MENINO *SUNDACE* LEVANTE DANÇE CORREE
 DANÇE DANÇANDO
 LEVANTE LEVANTANDO
 CORRA CORRENDO
 SIM O MENINO *SUNDANCE* PODERIA DANÇAR MUITO

[...]

(CORTINAS)

As personagens (1, 2 e Chris) estão engajadas em uma troca verbal estritamente pessoal – as falas de cada uma contêm uma preocupação com seus universos particulares, onde pouco dão atenção para o que as outras figuras dizem. De uma certa forma isso respinga aos espectadores/leitores, pois ora se faz possível pincelar uma possível conexão entre as falas, e ora tal ação é impossível – devido a fuga total do contexto ou conotação.

Ainda, a preocupação de Wilson, como se pode notar nos excertos destacados a seguir, não reside em construir uma estrutura semântica, mas antes disso, em estruturar palavras e sentenças de acordo com seu tamanho e duração, construindo uma estrutura arquitetônica no espaço-tempo:

2	TRY NOT TO OPEN IT TOO FAST	
1 e 2	WHEEL WHAT WHEN NOW HOW	
	THERE THERE THERE THERE (PAUSE)	OK
	THERE THERE THERE THERE (PAUSE)	
	[...]	OK
1	THE SUNDANCE KID WAS BEAUTIFUL	

1	YEAH THE SUNDANCE KID WAS BEAUTIFUL
	YEAH THE SUNDANCE KID IS BEAUTIFUL
	YEAH THE SUNDANCE KID IS VERY BEAUTIFUL
	[...]
	THE SUNDANCE KID COULD DANCE AROUND THE ROOM
	THE SUNDANCE KID COULD WALK AROUND THE ROOM
	THE SUNDANCE KID COULD RUN AROUND THE ROOM
	[...]
	RAISING RAISING
	RAISE RACE RACING
	THE SUNDANCE KID RAISE DANCE RACE
	DANCE DANCING
	RAISE RAISING
	RACE RACING

Para além da distribuição em tamanho e duração, outra característica que “eleva” o discurso verbal à categoria de arquitetônico é a sua estruturação em formas geométricas. Nesta peça, a linguagem verbal é apresentada enquanto formas abstratas, que se modificam até ganhar aspectos que a assemelhem a uma estrutura visual – visível, literalmente, nas cortinas – e também em uma instância puramente rítmica, como música – perceptível na fala. Tal disposição geométrica, ainda, pode estar diretamente relacionada ao fato de que o principal autor do texto, C. Knowles, foi diagnosticado com autismo¹⁰⁸.

CHRIS:	SPUPS SPUPS SPUPS SPUPS
	SPUPS SPUPS SPUPS SPUPS
	SPUPS SPUPS SPUPS SPUPS
	SPUPS SPUPS SPUPS SPUPS
	SPUPS SPUPS SPUPS SPUPS
	SPUPS SPUPS SPUPS SPUPS
	SPUPS SPUPS SPUPS SPUPS
	SPUPS SPUPS SPUPS SPUPS
	SPUPS SPUPS SPUPS SPUPS

¹⁰⁸ Na página 101 trouxemos um exemplo de escrito de outra criança autista, muito semelhante à escrita de Knowles.

Também, podemos associar as repetições constantes de termos ou sentenças nos textos de *Letter* à ecolalia: uma das principais características da linguagem dos sujeitos autistas¹⁰⁹.

Ademais, outra correspondência que podemos inferir com relação ao texto de *Letter* é com a Poesia Concreta. Para além de trazer à tona a discussão sobre quais foram os idealizadores da Poesia Concreta¹¹⁰ (o que seria irrelevante à esta dissertação), podemos aproximar muitos de seus procedimentos poéticos e estéticos a esta peça de Wilson e Knowles.

Basicamente, em um primeiro momento, tanto *Letter* quando a Poesia Concreta confrontam a linguagem impressa com a linguagem pictórica, injetando padrões visuais nos elementos significantes das palavras – bloqueando, vez ou outra, a progressão linear da linguagem enquanto acentuam a multiplicidade e simultaneidade das inúmeras possibilidades sonoras inerentes as palavras¹¹¹ (o que pode ser visto como outra característica do discurso arquitetônico wilsoniano).

Segundo Paulo Franchetti¹¹², para caracterizar a poesia concreta recorre-se, geralmente, à evocação de alguns procedimentos poéticos, até então (década de 1950), inovadores, como: “a utilização de poucos elementos dispostos no papel de modo a valorizar a distribuição espacial, o tamanho e a forma dos caracteres tipográficos e as semelhanças fonéticas entre as palavras”.

Também, de acordo com Pedro Reis¹¹³, a poesia concreta utiliza uma linguagem visual para além das línguas, dos idiomas e das circunstâncias limitativas de compreensão, sejam de que ordem forem. E, ainda, os “componentes não-verbais do poema concreto, os elementos extralinguísticos, contribuem para que a linguagem visual transcenda as suas possibilidades comunicativas”¹¹⁴.

Dito isso, vistos enquanto experiências que os assemelham a uma espécie de *design* espacial, os poemas concretos e o texto de *Letter* não mais se debruçam

¹⁰⁹ Falamos especificadamente da linguagem autista na página 96.

¹¹⁰ Alguns dissertam sobre a incidência das vanguardas europeias, tal qual o concretismo, sobre os poemas do suíço-boliviano Eugen Gomringer, sendo que este seria o “pioneiro” de tal prática. Outros afirmam que a idealização de tal prática se dá pelo grupo paulista Noingandres (Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari). Para um maior aprofundamento nessa questão, indicamos: FRANCHETTI, Paulo. **Alguns aspectos da teoria da poesia concreta**. 1992, 167f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – UNICAMP, Campinas, 1982 e REIS, Pedro. **Poesia Concreta: Uma prática intersemiótica**. Porto: Edições UFP, 1998.

¹¹¹ HOLMBERG, 1996, p.46.

¹¹² FRANCHETTI, Paulo. op. cit., p. 22.

¹¹³ REIS, 1998, p. 34.

¹¹⁴ Ibid, p. 37.

unicamente na sintaxe ou semântica do discurso, tendo o seu “sentido” repousado na organização, na disposição e na relação das palavras entre elas e o espaço.

Para exemplificar tais questões, peguemos o poema “nascemorre” (1958) do brasileiro Haroldo de Campos e façamos uma breve comparação com alguns excertos do texto de *Letter*.

No poema de Campos, os dois polos extremos da vida (nascer e morrer), se configuram e se distribuem em uma estrutura cíclica, que, não obstante, torna-se aberta pela ampla possibilidade de leituras sonoras ou significativas, “como a própria existência humana representada. A presença de conectivos e prefixos (se, des-, re-) acrescenta ao círculo existencial novas possibilidade de combinação, permutação e significação”¹¹⁵.

se			
nasce			
morre nasce			
morre nasce morre			
		renasce remorre renasce	
		remorre renasce	
		remorre	
		re	
re			
desnasce			
desmorre desnasce			
desmorre desnasce desmorre			
	nascemorre	renasce	
	morre	renasce	
	morre		
	se		

Agora, tomemos como exemplo alguns excertos da última fala do primeiro ato de *Letter*. No primeiro excerto, a palavra/adjetivo *beautiful* vai ganhando, a cada verso, um adjunto adverbial de intensidade (*so*; *so very*, *a litte bit*) ou um sujeito

¹¹⁵ SANTOS, A. C. Dialética e Poesia: uma leitura de Haroldo de Campos. *Revista de Letras*, São Paulo, v.47, n.1, jan./jul. 2007, p. 188.

(*dancer*) em prol de enfatizá-la, reduzi-la ou complementá-la – acentuando, provavelmente, uma indecisão daquele que qualificou o outro indivíduo – criando uma espécie de estruturação cíclica do discurso,

1 YEAH
 BEAUTIFUL
 SO BEAUTIFUL
 SO VERY BEAUTIFUL
 A LITTLE BIT BEAUTIFUL
 A BEAUTIFUL DANCER
 A LITTLE BIT BEAUTIFUL
 [...]

Já o segundo excerto – e último do primeiro ato – acaba, tal qual o excerto anterior e o poema de Campos, enfatizando os aspectos rítmico-fonéticos dos versos através da variação de palavras foneticamente semelhantes, em um processo cacofônico (*raise*, *race* e *dance*): bloqueando a progressão linear da linguagem, acentuando a multiplicidade e simultaneidade das inúmeras possibilidades sonoras.

 [...]
 1 THEN RAISE RAISE
 RAISING RAISING
 RAISE RACE RACING
 THE SUNDANCE KID
 RAISE DANCE RACE
 DANCE DANCING
 RAISE RAISING
 RACE RACING

Então, como se pode notar, muitas das características que compõem o Discurso Arquitetônico wilsoniano são afins a alguns procedimentos estéticos e poéticos da Poesia Concreta: em ambos a potência sonora e visual das palavras sobressaem-se às instâncias semânticas e/ou sintáticas; nos dois há a incidência de poucos termos semelhantes, dispostos de modo a valorizar a distribuição espacial do discurso.

Assim sendo, e dando continuidade a nossa breve análise do espetáculo *A Letter for Queen Victoria*, após este excerto textual destacado anteriormente, as luzes apagam. A cortina desce e se dá fim o primeiro Ato da peça.

Antes do início do ato seguinte, em um entreato, Wilson faz uma espécie de “jogo” com o espectador, “respondendo” uma pergunta que possivelmente todos estavam se fazendo:

- 1 WHAT ARE WE DOING?
WE'RE DOING A LETTER FOR QUEEN VICTORIA
WE'RE DOING THE PLAY
WE JUST DID ACT ONE AND
WE'RE GOING TO BE DOING
 - 2 ACT TOW ACT THREE AND ACT FOUR
AND YOU SIT ON THE BENCH AND WAIT FOR ME.
-
- 1 O QUE ESTAMOS FAZENDO?
NÓS ESTAMOS FAZENDO UMA CARTA À RAINHA VICTÓRIA
NÓS ESTAMOS FAZENDO A PEÇA
NÓS ACABAMOS DE FAZER O ATO UM E
NÓS IREMOS FAZER
 - 2 ATO DOIS ATO TRÊS E ATO QUATRO
E VOCÊ SE SENTE NO BANCO E ESPERE POR MIM.

Os atos seguintes da peça continuam com um processo verborrágico-arquitetônico semelhante ao apresentado acima, onde a preocupação está para além da semântica ou sintaxe. Enquanto um discurso arquitetônico, *Letter* preocupa-se com a distribuição das falas no espaço-tempo da encenação (de acordo com a sua duração e tamanho), com a possibilidade de organizar o comprimento das falas em estruturas que se assemelhem a formas geométricas, ou ainda, em acentuar a multiplicidade e simultaneidade das inúmeras possibilidades sonoras provenientes do uso de palavras foneticamente semelhantes.

Letter não só problematiza a linguagem, como também problematiza o teatro, indo contra as expectativas do público, adiando ou omitindo os significados e desfechos em um emaranhado de contradições rítmico-sonoras.

Por ser a primogênita, esta peça abriu as portas para que experiências mais “radicais” acerca do uso da linguagem verbal pudessem ocorrer. “*Queen Victoria* foi o começo da ideia de se usar a linguagem como música”, diz Sheryl Sutton, atriz do espetáculo, “e eu acho que realmente foi uma forma engenhosa de alguém que era totalmente não-verbal a começar a lidar com as palavras”¹¹⁶.

¹¹⁶ SHYER, 1989, p.91

Após esta peça, e a colaboração com Knowles, a fascinação de Wilson com a linguagem se tornou uma das principais ferramentas do seu processo criativo. As palavras passaram a ser uma das bases de sua expressão artística, e, o trato do mesmo para com elas demonstra sua imensa habilidade em desafiar as relações tradicionais entre fala e escrita, entre o visual e o verbal, entre palavras e objetos, e, acima de tudo, tempo e espaço.

O mal-estar de Wilson com a linguagem – sua versão teatral do nosso *mal du siècle* – questiona mais radicalmente do que qualquer outro dramaturgo ou diretor a autoridade do texto e a primazia da linguagem. Frequentemente, este questionamento vem sendo interpretado – erroneamente – como uma aversão à linguagem. Nada poderia estar mais errado. Todo o teatro de Wilson é um meta-teatro – questionando o que e como o teatro comunica – assim também é todo seu teatro metalinguístico – obsessivamente envolvido com a patologia das palavras. Mesmo em uma de suas primeiras peças, *Deafman Glance*, que lida com o trauma da não existência da fala, a linguagem marca sua presença sendo sentida pela sua ausência.¹¹⁷

Nos espetáculos posteriores a *Letter* fica evidente que o uso peculiar da linguagem, por parte de Wilson, se torna uma de suas principais forças para lidar com o nosso *mal du siècle*: agora, em conjunto com seus *visual books*, é através do discurso verbal que Wilson constrói o seu espaço-tempo cênico, em constante renovação.

Por conseguinte, à medida que a parceria entre Wilson e Knowles foi se intensificando, novas questões foram emergindo para ambos: novas perspectivas, possibilidades e maneiras de se lidar com a linguagem verbal e com seus códigos. É como se com o passar dos anos houvesse uma espécie de desdobramento, ou desenvolvimento, dos experimentos e da “técnica” de ambos ao lidar com o discurso sonoro-verbal das encenações.

Palavras como Moléculas

Se em um primeiro momento, no espetáculo a *Letter for Queen Victoria*, a preocupação de Bob Wilson e Christopher Knowles para com o tratamento do discurso verbal se pautava em um arranjo arquitetônico das sentenças, no espetáculo seguinte, *The \$ Value of Men* (1975) [O Valor do Homem em Dólar], essa preocupação se

¹¹⁷ HOLMBERG, 1996, p.42.

“desenvolve”. Agora, para além de uma “mera” disposição arquitetônica do texto, organizado de acordo com sua duração e tamanho, as palavras passam a ser vistas como unidades passíveis de serem desintegradas.

Em *Value*, as palavras e sentenças começaram a ser percebidas e quebradas em “moléculas”, em partículas estritamente sonoras. Segundo Wilson, Knowles

[...] usava palavras quaisquer, do dia-a-dia, e as destruía. Elas tornavam-se como que moléculas, mudando sem parar, quebrando-se em pedaços o tempo todo, palavras multifacetadas, não uma linguagem morta, mas como uma rocha se desintegrando. Ele estava sempre redefinindo códigos.¹¹⁸

Construída de mais uma parceria entre ambos, *The \$ Value of Man* é uma das mais proeminentes obras do período (“Desconstrução da Linguagem”) a tratar o discurso e as palavras enquanto moléculas. *Value* também acentua a estrutura textual arquitetônica presente no espetáculo antecessor (*Letter*), haja em vista que as suas frases e estrofes são todas encadeadas e construídas em múltiplos de 4, acentuando a estruturação geométrica do texto.

A peça difere da maioria dos espetáculos criados por Bob Wilson até aquele momento: além de tratar de um tema universal, o dinheiro, ainda tinha uma mensagem, “o que fazer quando não há dinheiro para pagar pelas coisas?”¹¹⁹.

O título é oriundo de um artigo publicado em dezembro de 1974 no *New York Times*, intitulado “*The Dollar Value of Human Life*” [O Valor em dólar da vida humana]. Neste artigo, que era lido inúmeras vezes durante o espetáculo (com duas horas de duração), um professor tentava fazer com que seus alunos colocassem um valor monetário à vida humana. Usando esta ideia como inspiração, Wilson e Knowles criaram *Value*, repleta de imagens caricaturadas de dinheiro, ganância e atividades comerciais.¹²⁰

Em oposição às encenações anteriores de Wilson (*Deafman Glance* e *A Letter for Queen Victoria*), este espetáculo não foi apresentado em palco italiano, mas

¹¹⁸ WILSON, 1978 apud GALIZIA, 2004, p.27.

¹¹⁹ O ponto de partida de tal “mensagem” foi um evento que ocorreu com Christopher Knowles quando estava em Paris, em 1974, apresentando *A Letter for Queen Victoria*.

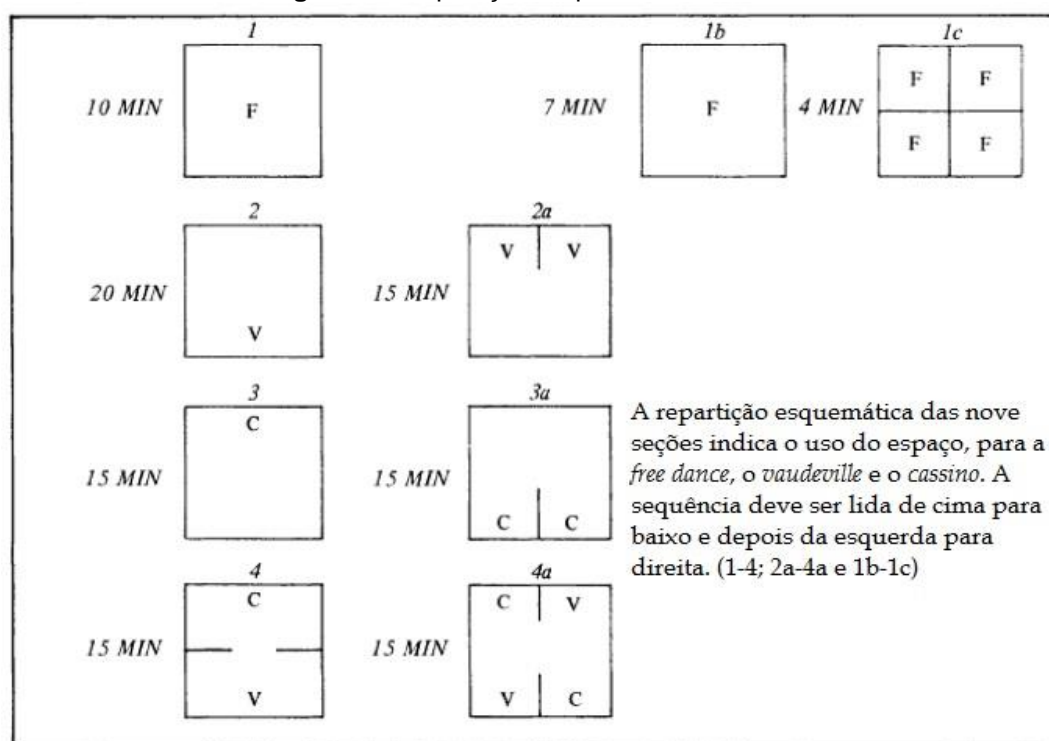
Knowles resolveu ir até um buffet sozinho para comer, porém, não tinha nenhum dinheiro para pagar a conta e devido a isto, acabou sendo preso durante um dia. A frase que o dono do estabelecimento utilizou para os policiais, justificando o porquê de o chamá-los, é muito repetida na peça: “*The boy ain’t got dollars*”.

¹²⁰ ARONSON, Arnold. Wilson/Knowles’ “The \$ Value of Man”. *The Drama Review*. vol. 18, n. 3, set. 1975. p. 106-110.

sim em uma palco-arena – encorajando os espectadores a se moverem e sentarem onde bem entendessem. Não havia grandes cenários ou eloquentes construções imagéticas, o que, de uma certa forma, enfatizava a ascendência do discurso sonoro-verbal¹²¹ – característico deste período.

O espaço cênico foi dividido em nove seções¹²²; haviam três cenas gerais intituladas *Free (dancing)*, *Vaudeville* e *Cassino*. Tais cenas ocorriam sozinhas nas seções ou combinadas uma com as outras, conforme pode ser visto no esquema seguinte:

Figura 31. Repartição esquemática de *Value*



Fonte: Imagem extraída de ARONSON, 1975, p. 107

Como se pode notar, na divisão esquemática de *Value*, havia uma grande simetria geométrica no uso do palco e do espaço. A maioria das áreas seccionais da peça eram divididas pela metade ou em quartos, “seja por divisórias e cortinas, ou pelo uso de tais espaços pelos atores. Mesmo a iluminação era projetada no palco em formas quadrangulares, e não em áreas circulares”¹²³.

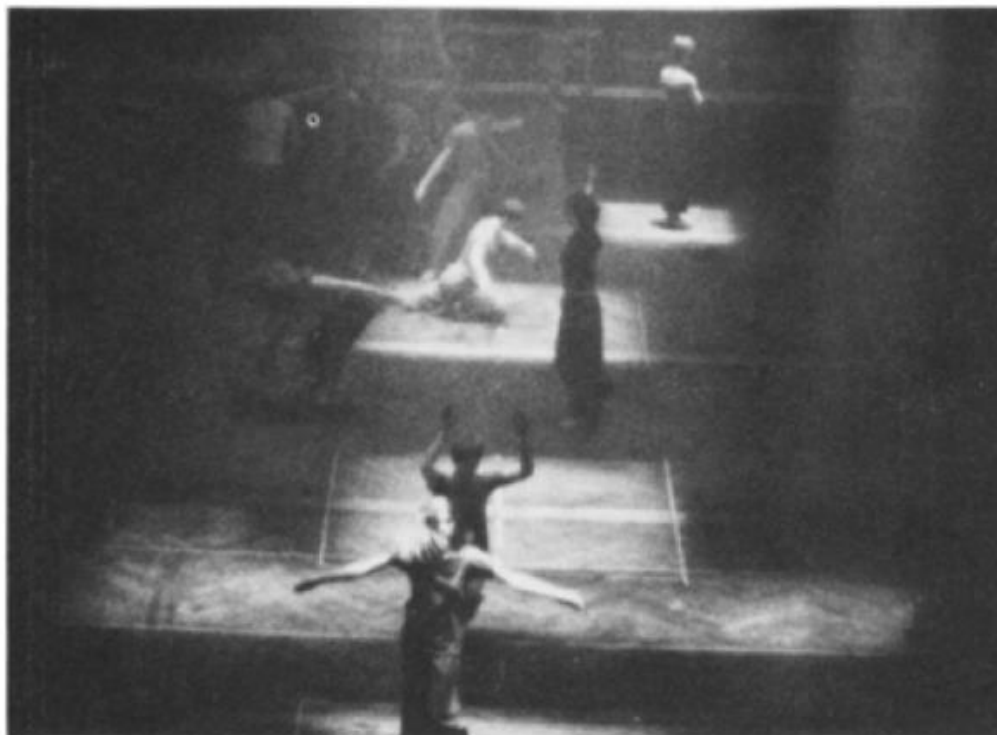
¹²¹ Idem.

¹²² No que concerne a descrição de *Value*, mesclamos informações presentes em ARONSON, 1975 e BRECHT, 1978.

¹²³ ARONSON, 1975, p. 107

As cenas intituladas como *Free*, que iniciavam e finalizavam o espetáculo, tinham como foco movimentações livres (sem uma coreografia aparente) desempenhadas, principalmente, por Andy DeGroat (também coreógrafo do espetáculo) e Julia Busto. Outros dançarinos entravam e saíam da cena em diferentes momentos completando os espaços vazios.

Figura 32. A cena *free dancing*



Fonte: Imagem extraída de ARONSON, 1975, p. 107

Basicamente, as cenas intituladas como *Vaudeville*, assim como suas variáveis, apresentavam os atores vestidos como estereótipos de “homens de negócio, *gangster* e apostadores de corrida de cavalo, em trajes e chapéus pretos e muito bem alinhados, falando (quase inaudivelmente) coisas financeiras específicas à sua figura”¹²⁴. Toda a movimentação, quase como um *ballet*, era uma repetição das mesmas sequências, quase como uma rotina: ora tal rotina era desempenhada em conjunto, ora os atores as realizavam individualmente.

Segundo Aronson¹²⁵, os movimentos das cenas *Vaudeville* podem ser descritos como: (1) uma linha em coro de pessoas andando imersas em seus jornais, que estampavam na capa assuntos relacionados ao mundo financeiro; (2) um exótico

¹²⁴ BRECHT, 1978, p.310.

¹²⁵ ARONSON, 1975, p. 108.

sapateado que atravessava a seção, na qual, os atores retiravam os chapéus alinhados e colocavam em seu lugar um chapéu de frutas, a lá Carmem Miranda; (3) duas linhas, opostas, de *gangsters* com armas em mãos, que avançavam e retraíam uma em direção da outra até que todos fossem “atingidos” por balas, caíam no chão, levantavam, e começavam de novo; (4) uma “vítima” de uma bala perdida oriunda da briga dos *gangsters* que tentava retirar a arma das mãos de um dos atiradores, até falhar e sucumbir no chão. “O efeito dessa cena era semelhante a assistir um filme que explorava o conceito de colagem, de 1930, em uma velocidade totalmente errada”¹²⁶.

Figura 33. Rotina dos *gangsters*, em *Value*.



Fonte: Imagem extraída de ARONSON, 1975, p. 108

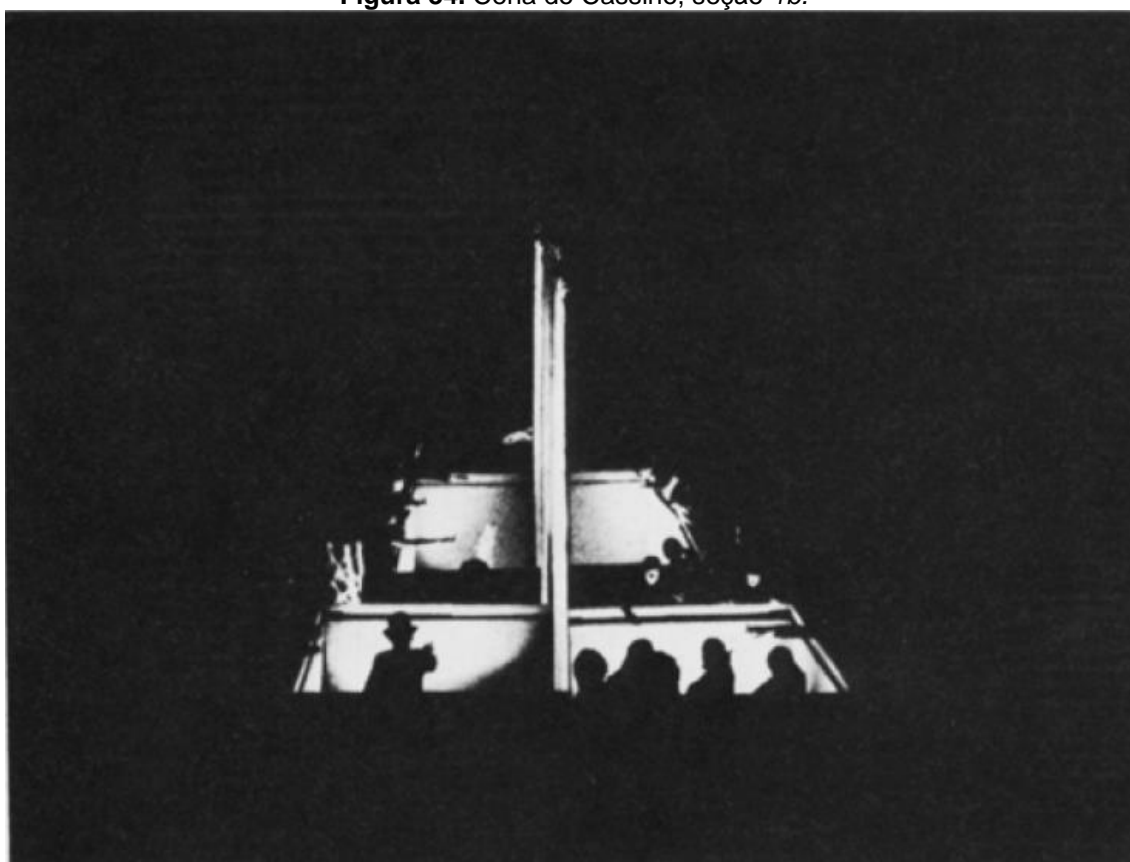
As cenas *Cassino*, e suas variáveis, eram compostas por quatro gestos desempenhados por todos atores em diferentes momentos. Os fragmentos textuais foram construídos, como já dissemos, em múltiplos de 4, e, diferentemente dos gestos, variavam em cada seção. Como o nome da cena já indica, neste momento os atores sentavam-se ao redor de uma mesa e participavam de uma espécie de jogo de

¹²⁶ Idem.

cartas, todos vestidos em trajes de gala preto – a iluminação, recortada em quadriláteros, era esverdeada. De acordo com Brecht¹²⁷, os quatro gestos básicos desempenhados pelos atores podem ser descritos como: (1) levantar e dar a volta na mesa; (2) sentar ombro-a-ombro com alguém; (3) colocar apostas sobre a mesa; (4) retirar e colocar cartas do jogo¹²⁸.

Na última vez que a cena do Cassino é representada, uma cortina dividia a mesa de apostas em duas, levando o público a levantar de suas cadeiras e caminhar pelo espaço para poder ver o que se passava do outro lado do tecido.

Figura 34. Cena do Cassino, seção 1b.



Fonte: Imagem extraída de ARONSON, 1975, p. 108

Como descrito anteriormente, as principais inserções sonoro-textuais ocorriam nas cenas intituladas *Cassino*. Portanto, ao nos debruçar, neste momento, sobre alguns excertos textuais de *Value*, os mesmos serão oriundos destas cenas.

¹²⁷ BRECHT, 1978, p.309.

¹²⁸ Embora os quatro gestos descritos fossem os mais comuns, cada ator e atriz tinham um ou dois gestos individuais, como, por exemplo, levar a piteira à boca, bater cinzas em um copo vazio, soprar fumaça para cima, engasgar com a bebida ou com a fumaça, fazer movimentos de negação com a cabeça, coçar o nariz, entre outros. Todos gestos típicos desenvolvidos por pessoas jogando baralho.

O texto de *Value* é um processo contínuo de construção e reconstrução de palavras e sentenças, uma espécie de *modus operandi* que visa a desintegração constante do discurso verbal, transformando tanto a palavra falada, como a escrita, em unidades quase não-verbais, em meras “moléculas”, fatias sonoras.

Para exemplificarmos tais questões, consideremos, primeiro, dois excertos textuais¹²⁹, escritos por Knowles para a peça: o primeiro alterna uma decomposição da frase “*Since when can you write letter*” (“Desde quando você pode escrever carta”), com uma interrupção, “*you and me should scadattle back home*” (“você e eu deveríamos escapular de volta para casa”), e uma frase de conclusão “*I just like big girls*” (“eu só gosto de garotas grandes”); o segundo mistura frases e sons de maneira praticamente intraduzível, mas obedecendo, de certa forma, o mesmo princípio de “quebrar palavras em moléculas”.

- 1) Since when can you write letter
- 2) Since when can you write lette
- 3) Since when can you write lett
- 4) Since when can you write let
- 5) Since when can you write le
- 6) Since when can you write l
- 7) Since when can you write
- 8) you and me should scadattle back home
- 9) since when can you writ
- 10) since when can you wri
- 11) since when can you wr
- 12) since when can you w
- 13) since when can you
- 14) since when can yo
- 15) since when can y
- 16) I just like big girls

-
- 1) there was a sock hanging inside
don't let the bag to hang on him

¹²⁹ Presentes em GALIZIA, 2004, p.42.

- it was a¹³⁰
- 2) a a a yo
 - 3) a a a yo
 - 4) ra ra ra a
 - 5) ra ra ra a
 - 6) wha to poolo
 - 7) what to poolo
 - 8) what too poolo.

Como se pode ver, mesmo as palavras sendo vistas enquanto moléculas, elas jamais foram quebradas a ponto de deixarem de ser palavras ou, ao menos, reduzidas a um estágio além (ou precedente) de sua própria identificação com o discurso verbal, isto é, a um grau em que não pudessem mais ser consideradas como palavras, ou mesmo letras, desfazendo-se em expressões sonoras desprovidas de sentido¹³¹.

É como se a “técnica” e o manejo de Knowles e Wilson com as palavras e o discurso houvesse “evoluído”, passando a se debruçar sobre outras questões para além de uma “mera” distribuição arquetônica das sentenças.

Em *Value*, a linguagem também é forçada a chegar ao seu limite, onde colapsa num vasto jogo sonoro e fonético – o texto constantemente transmuta-se em algo que podemos assemelhar a uma estrutura de harmonia musical.

Existe, na verdade, uma imensa diferença entre um mundo verbal desintegrado, em que os significados sofrem mutações causadas pela destruição – como vítimas de uma explosão nuclear, que continuam pertencendo ao gênero humano, apesar de suas deformidades – chegando ao ponto de tornarem-se irreconhecíveis em termos de significados ou, talvez, porque o que antes havia sido uma lista de respostas tornou-se uma pilha de dúvidas; e um mundo de sons originalmente desprovidos de significados que irão integrar uma canção ou uma sinfonia através de sua coordenação em termos de ritmo e harmonia. O primeiro implica a desconstrução de um código que é basicamente verbal, a destruição de gramática e sintaxe e a articulação de um alfabeto e das palavras que ele forma. O segundo indica a organização – e a construção – de um código que retenha suas características não significativas intrínseca e extrinsecamente, que seja capaz de denotar apenas o elusivo e de conotar apenas pela associação a algo que não ele próprio¹³².

¹³⁰ 1) havia uma meia pendurada dentro
não deixe a bolsa se pendurar nele
era um a

¹³¹ GALIZIA, 2004, p.42.

¹³² GALIZIA, 2004, p.43.

Poder-se-ia dizer que os fragmentos verbais de *Value* equivalem, de uma certa maneira, à música porque, ao apresentar significados incertos, ambíguos ou desprovidos de sentido, levam o espectador a concentrar-se, naturalmente, em sua forma sonora. “Do mesmo modo, é possível apreciar-se da ‘música’ de um soneto de Shakespeare e ignorar completamente seu significado verbal, concentrando-se apenas na beleza de seus sons”.¹³³

Segundo Holmberg, este múltiplo jogo proposto em inúmeras encenações de Wilson, e presente também em *Value*, onde ora as palavras carregam um significado e ora transmutam-se em uma “mera” estrutura sonora, força os espectadores a fazerem radicais mudanças em suas perspectivas e conceitos de o que seja o ato teatral – o que esperar dele ou como interpretá-lo. Por conseguinte, “o espectador assume um papel central e agressivo dentro do fazer teatral, não sendo mais um passivo recipiente de significados pré-fabricados”¹³⁴.

Isto posto, há momentos em que Wilson e Knowles acabam por privilegiar o significante sobre o significado¹³⁵, havendo inúmeros excertos, como já dissemos, onde as palavras não mais se “agarram” conceitualmente ao mundo, mas se transformam em partículas e imagens sonoras.

Talvez, a apresentação de outro excerto de *Value*¹³⁶, possa nos auxiliar a compreender melhor tais questões: na coluna da esquerda há uma repetição da frase “a boy” (um menino), com duas interrupções, “well you have to have some place to go” (bem, você deve ter algum lugar para ir) e “ok take me out I’m through” (ok, me leve embora, estou pronto); já na coluna da direita, em conjunto com a decomposição da frase “since when can” (desde quando), há uma sentença introdutória, “I’m not

¹³³ GALIZIA, 2004, p.43.

¹³⁴ HOLMBERG, 1996, p.63.

¹³⁵ Os conceitos de significante e significado são parte do estudo da Semiologia, e constituintes do signo. Tem como pioneiro o linguista e filósofo suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913). Basicamente, e de maneira extremamente superficial, segundo Roland Barthes (**Elementos da Semiologia**, 1971, p.46), o significado não é uma “coisa”, mas uma representação psíquica da “coisa”. Portanto, o significado pode ser visto como o *conceito* do signo, sua imagem psíquica. Já a definição de significante não pode ser separada da do significado, haja em vista que, “a única diferença entre eles é que o significante é um mediador: a matéria é-lhe necessária”. (BARTHES, *op. cit.*, p.49) Matéria esta que pode vir a ser sons, objetos ou imagens. Dito de outra maneira, e conforme afirma Cunha (2008) – que parte dos preceitos saussurianos – o significante de um signo linguístico sonoro-verbal pode ser visto como uma “imagem acústica” daquele signo. Todavia, para não adentrarmos neste tema, que acabaria por levar a dissertação a uma outra direção, devido sua extensão e complexidade, indicamos: SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: CULTRIX, 2006 e BARTHES, R. **Elementos da Semiologia**. São Paulo: CULTRIX, 1971.

¹³⁶ O excerto foi compilado pela atriz Cindy Lubar, presentes em COHEN, R. **Performance como Linguagem**, 1989. Assim como em *Letter*, os números que antecedem as falas correspondem aos “personagens”. Quando houver uma fala em frente a outro é porque elas são ditas concomitantemente.

expecting anyone” (eu não estou esperando ninguém), uma interrupção, “*Uncle Jay you can’t call me on the phone*” (Tio Jay, você não pode me ligar no telefone) e uma frase de conclusão, “*I aint’t never gonna say a bad word about nobody*” (eu nunca vou dizer uma palavra de ruim sobre ninguém).

- 1) oh no
- 2) oh yes
- 3) well you have to have some place to go
- 4) no

- 1) oh no
- 2) oh yes
- 3) ok take me out I'm trough
- 4) a boy
- 5) a boy
- 6) a boy
- 7) a boy
- 8) a boy
- 9) a boy
- 10) a boy
- 11) a boy
- 12) a boy
- 13) a boy
- 14) a boy
- 15) a boy
- 16) a boy

- 1) a boy
- 2) a boy
- 3) a boy
- 4) a boy

- 1) a boy
- 2) a boy
- 3) a boy
- 4) a boy
- 5) a boy
- 6) a boy
- 7) a boy
- 8) a boy
- 9) a boy
- 10) a boy
- 11) a boy
- 12) a boy
- 13) a boy
- 14) a boy
- 15) a boy
- 16) a boy

- 1) I'm not expecting anyone
- 2) since when can
- 3) since when ca
- 4) since when c
- 5) since when
- 6) since whe
- 7) since wh
- 8) Uncle Jay you can't call me on the phone
- 9) since w
- 10) since
- 11) since
- 12) sinc
- 13) sin
- 14) si
- 15) s
- 16) I aint't never gonna say a bad word about
nobody

Como se pode notar neste excerto, há uma sentença que constantemente se repete sem ser “fragmentada”: “*a boy*”. Esta espécie de “anáfora assonante”¹³⁷ é recorrente em todo o texto de *Value*, sendo responsável, por sua vez, por fazer com que a cada repetição o significado da sentença vá se diluindo enquanto o significante vá “ganhando corpo”. Dito de outra forma, a imagem acústica (o som) vai se sobressaindo à imagem conceitual (o sentido).

Também, para fazermos uso da analogia de Renato Cohen¹³⁸, a repetição, enquanto elemento constitutivo da peça, agrega à mesma uma ideia de mantra hipnótico: à medida em que a fala é continuamente repetida, se cria uma sonoridade próxima à hipnose.

Ainda, há a decomposição da frase “*Since when can*”, que se desintegra até o ponto de não ser mais possível reconhece-la enquanto uma frase propriamente dita, mas sim, enquanto estruturas fonéticas, partículas estritamente sonoras.

Portanto, a ideia de “Palavras como Moléculas” está associada tanto na decomposição das palavras, quanto na repetição constante de determinadas sentenças até que estas se transformem em “mantras hipnóticos”, em imagens e estruturas estritamente acústico-musicais.

Apesar de visto enquanto moléculas passíveis de desintegração – seja estruturalmente ou conceitualmente – os textos deste espetáculo estão intrinsecamente ligados à sua origem verbal, especialmente porque se constituem em experiências e investigações sobre a própria linguagem verbal: eles existem – e retêm sua qualidade de texto e/ou poesia – por causa de sua identificação intrínseca com o mundo das palavras... É uma tarefa praticamente impossível tentar falar da linguagem sem o subterfúgio da própria linguagem.

Retornando ao excerto anteriormente exposto, podemos perceber que algumas falas simples e repetitivas propostas por Knowles-Wilson (“*a boy...a boy... a boy*”), aludem às brincadeiras de linguagem propostas por Gertrude Stein (“*a rose is a rose is a rose...*”)¹³⁹.

A falta de uma aparente conexão ou continuidade lógico-racional entre as sentenças [*a boy... I'm not expecting anyone ... a boy ... since when can [...] a boy ...*

¹³⁷ Anáfora e assonância são duas figuras de linguagem. Enquanto anáfora consiste na repetição de uma mesma palavra no início de versos ou frases, assonância consiste na repetição ordenada de sons vocálicos idênticos.

¹³⁸ COHEN, 1989, s/ p.

¹³⁹ Trecho do poema “Sacred Emily”, escrito em 1913 por Gertrude Stein, mas que só veio a aparecer no ano de 1922 no livro “*Geography and Plays*”.

since wh ... a boy ... Uncle Jay you can't call me on the phone], também têm um "q" da lógica alógica de Lewis Carroll:

- Concordo inteiramente com você - disse a Duquesa. - E a moral disso é: 'Seja o que você pareceria ser'. Ou se você preferir isso dito de uma maneira mais simples: 'Nunca se imagine como não sendo outra coisa do que aquilo que poderia parecer aos outros que aquilo que você foi ou poderia ter sido não fosse outra coisa do que o que você poderia ter sido parecia a eles ser outra coisa'.
- Acho que eu poderia entender isso melhor - disse Alice de maneira muito educada - se estivesse tudo escrito. Mas, desse jeito, eu não consigo entender o que você quer dizer.
- [...]
- Quando eu uso uma palavra - disse Humpty Dumpty num tom escarninho - ela significa exatamente aquilo que eu quero que signifique ... nem mais nem menos.
- A questão - ponderou Alice – é saber se o senhor pode fazer as palavras dizerem coisas diferentes.
- A questão - replicou Humpty Dumpty – é saber quem é que manda. É só isso.¹⁴⁰

Indo um pouco mais além, as construções propostas por Knowles podem ser comparadas aos poemas na forma de hai-kais (*“Na poça da rua/ o vira-lata/ lambe a lua”*)¹⁴¹, bem como a alguns fragmentos de Heráclito de Éfeso (*“...concórdia e discórdia, e de todas as coisas um e de um, todas as coisas”*)¹⁴².

Na verdade, as afinidades com Stein, Carroll e, acima de tudo, com Samuel Beckett, no que tange uma desfragmentação racional e lógica do discurso, tornar-se-ão mais evidentes no ano de 1977, na estreia do espetáculo mais verborrágico de Bob Wilson: *I Was Sitting on my Patio this Guy Appeared I Thought I was Hallucinating*¹⁴³ [Eu estava sentando no meu pátio este cara apareceu e eu pensei que estava alucinando].

Alquimia Verbal: colagem de (des)fragmentos

Para um público educado na tradição do teatro de texto, é ainda mais difícil aceitar a “destituição” dos signos linguísticos e a “despsicologização” que a acompanha.¹⁴⁴

¹⁴⁰ Trechos extraídos do livro *“Alice no País das Maravilhas”*, de Lewis Carroll.

¹⁴¹ Poema de Millor Fernandes.

¹⁴² Fragmento DK 10, presente no epíteto de *“ὁ σκοτεινός”*, o Obscuro. Presente em: LUCCHESI, Bárbara. *Filosofia dionisiaca: vir-a-ser em Nietzsche e Heráclito. Cadernos Nietzsche 1*, p. 53-68, 1996.

¹⁴³ Simplificaremos o longo título para apenas *Patio*.

¹⁴⁴ LEHMANN, 2007, p.156.

Após haver colaborado com o jovem artista Christopher Knowles em uma série de performances, as *Dialogs/Networks*, e em alguns espetáculos, *A Letter For Queen Victoria*, *The \$ Value of Men* e *Einstein on the Beach* (1976), Bob Wilson desenvolveu sua própria maneira de manipular o discurso sonoro-verbal, baseando-se nas estruturas matemáticas de Christopher Knowles, assim como em sua maneira peculiar de ver, ouvir e lidar com os códigos linguísticos.

Conforme anteriormente exposto, o encontro-parceria de Wilson com Knowles foi um dos fatores fundamentais à inserção de palavras nas obras do encenador. Da colaboração de ambos, e a partir de nossas inferências, emergem dois conceitos ligados diretamente ao tratamento da linguagem verbal nos espetáculos: “Discurso Arquitetônico” e “Palavras como Moléculas”.

Entretanto, após quase cinco anos de parceria, Wilson decide aventurar-se “sozinho” no mundo do discurso sonoro-verbal, levando consigo toda a bagagem e experiências que desenvolvera junto ao jovem artista-autista. É como se Wilson, após sua colaboração com Knowles, houvesse descoberto a sua própria maneira de lidar com as palavras, o discurso e os códigos linguísticos.

Tais pontos podem ser percebidos no espetáculo *I Was Sitting on my Patio this Guy Appeared I Thought I was Hallucinating*¹⁴⁵ (1977), que, embora sua criação seja creditada à Wilson e à atriz Lucinda Childs, pode ser considerado como uma espécie de “legado” knowlesiano: *Patio* pode ser visto, sobretudo, como uma tentativa do encenador em aplicar as “técnicas” de Knowles em uma outra escala, de acordo com seu próprio senso composicional¹⁴⁶.

Agora, neste espetáculo, para além das palavras e sentenças serem distribuídas de acordo com o seu tamanho e duração (Discurso Arquitetônico) ou serem desintegradas em partículas estritamente sonoras (Palavras como Moléculas), Wilson passa a lidar com a linguagem verbal como “apenas” mais um elemento de sua *gesamtkunstwerk*, e, como tal, suscetível a passar por um “processo alquímico”¹⁴⁷: o tratamento textual passa a se debruçar sobre os conceitos de montagem/colagem.

¹⁴⁵ Com um custo de 30.000 dólares, dirigido por Wilson e Childs, o espetáculo estreou em 10 de maio de 1977, encerrando sua curta temporada 20 dias após. Segundo Stefan Brecht(1978) a peça não foi bem recebida pelo público, sendo considerada um fiasco.

¹⁴⁶ Cf. Brecht, 1978 e Galizia, 2004.

¹⁴⁷ A ideia de Alquimia já foi destrinchada nesta dissertação ao tratarmos sobre o como as imagens e esboços dos *visual books* eram transpostas aos palcos – página 53.

Eu sou um artista, não um filósofo. Eu não crio sentidos/significados¹⁴⁸. Eu crio arte. A responsabilidade de um artista não é dizer o que algo significa, mas questionar “O que isso pode significar?” A única razão para se fazer uma peça é porque você não compreende aquilo. No momento que você achar que entendeu uma obra de arte, ela estará morta para você. O último momento em qualquer peça deve ser uma questão. O que aconteceu? O que foi dito? O que é isso? Uma peça não conclui, deve permanecer com um final aberto. A última palavra deve ser um começo, uma porta abrindo, não fechando. Uma peça não é uma leitura em sala de aula. Eu não dito o sentido para o espectador. O teatro que impõe uma única interpretação é de uma estética fascista. Por retirar o sentido de uma sentença, o texto se torna repleto de significado – ou significados. Os atores, entretanto, são treinados a interpretar; eles sentem que é de sua responsabilidade colorir o texto de uma situação para o espectador. Mas no meu teatro, a audiência constrói esse colorido em conjunto, e cada pessoa o faz de uma maneira diferente. E cada noite a peça será diferente. O espectador cria o sentido... Uma vez disse a um ator para ler um texto como se ele não compreendesse aquela linguagem. Há muitas cores ocorrendo em uma única linha de Shakespeare, e, se o ator colorir muito a voz, o espectador perderá todas as outras cores.¹⁴⁹

Por este viés, tentando não impor uma estética fascista aos espectadores, Wilson, em *Patio*, passa a articular, em um processo de montagem/colagem, diversos fragmentos textuais que não aparentem ter uma conexão lógico-racional entre si.

O texto dessa peça é composto de 614 fragmentos de discurso encadeados em dois monólogos idênticos, sendo que muitos deles acabam repetindo-se mais de uma vez. Tais fragmentos de discurso verbal, assim como em *Letter*, foram colecionados e organizados a partir de uma grande variedade de fontes¹⁵⁰.

É importante frisar, que, por conta de o texto de *Patio* se debruçar sobre os conceitos de montagem/colagem, cada um dos fragmentos textuais que compõem sua dramaturgia sonoro-verbal deve ser considerado individualmente e fora de seu contexto utilitário original – o contexto de causa e efeito que uma vez possa ter-lhe conferido um significado racional. Para fazermos uso da análise de Brecht sobre a peça, “a ideia era o texto se tornar uma evocação verbal de tantas situações e relações que uma cancelasse o sentido da outra”¹⁵¹.

Os dois monólogos idênticos da peça foram apresentados em dois atos: o primeiro composto por uma interpretação de Bob Wilson; o segundo uma interpretação, do mesmo texto, por parte de Lucinda Childs.

¹⁴⁸ O original, em inglês utiliza o termo *meanings*. “*I don’t make meanings*”.

¹⁴⁹ WILSON, 1985, s/ p. [grifos nossos]

¹⁵⁰ BRECHT, 1978, p.382.

¹⁵¹ BRECHT, 1978, p.383.

Figura 35. Ato 1 de *Patio*; em cena Bob Wilson



Fonte: www.robertwilson.com; Acesso em Abril de 2016

Figura 36. Ato 2 de *Patio* em cena Lucinda Childs



Fonte: www.robertwilson.com; Acesso em Abril de 2016

Apesar de a composição cênica de *Patio* incluir cenários elaborados, iluminação engenhosa, música incidental de piano e cravo, projeção de filmes mudos e uma sofisticada configuração de movimentos, é o texto que permanece como o elemento invariável da peça, como se se quisesse fazer dele uma paisagem de

palavras, pontuadas aqui e ali por uma variedade de elementos alternantes, de qualidades tanto visuais quanto auditivas¹⁵².

O palco era cinza (o carpete), preto e branco, com alguns toques de prata oriundos da taça de cristal e da cadeira estranhamente reta. Os atores estavam vestidos em preto e branco – Bob comprou roupas caríssimas. A impressão predominante, para além do minimalismo, era a de elegância – a elegância de uma Vogue dos tempos de fotografia em preto e branco, uma imagem de elegância. Da 20ª fileira, ele parecia como um mocinho de filmes dos anos 20, romântico, apaixonado, pálido – com o cabelo dividido ao meio. Da 1ª fileira, ele tinha o rosto de um gato, de um gato morto, com o rosto carregado de pó branco e os olhos esfumados de preto... Mas mesmo assim, muito elegante. O mesmo serve para ela, porque sua postura e poses de bailarina, assim como sua estrutura óssea, acentuavam sua beleza e a elegância de sua existência. [...] após algumas apresentações, ela progressivamente foi se deixando parecer mais feia e velha – vermelho nas bochechas, olhos esfumados em vermelho, os lábios em uma mistura malfeita de preto e vermelho – até que ela parecesse uma vítima recém-saída de um filme de terror. A ideia pode ter a ver com a ênfase à artificialidade ou em criar um atenuante contraste com a elegante figura de Wilson.¹⁵³

Os prólogos de quatro minutos, que precedem cada ato de *Patio*, “revelam a simplicidade da estrutura do espetáculo, montada para servir de suporte aos dois monólogos do mesmo texto”¹⁵⁴ (com duração de quarenta minutos cada):

Prólogo.

O público está entrando, o palco está escuro, apenas um *spot* ilumina um telefone que toca sem parar.

Blackout.

As luzes começam a se acender em resistência e o telefone para de tocar. Um homem (Bob Wilson) elegantemente trajado está sentado, absorto, em silêncio. O espaço da sala está totalmente iluminado, e através de efeitos se tem uma sensação de um espaço amplo e vazio.

Blackout.

Início do primeiro ato.

A luz sobe em resistência, o homem continua sentado, só que o espaço do fundo se transformou numa biblioteca, repleta de livros. O homem começa a falar, sem impostação de voz, com auxílio de um microfone escondido na lapela. Em paralelo ao som do texto ouve-se, ao fundo, o som de um piano. Fim do primeiro ato.

Blackout.

Início do segundo ato.

Repete-se a cena do quadro inicial. Agora há uma mulher (Lucinda Childs), sentada, absorta, com um cenário vazio atrás dela.

Novo blackout.

O cenário se transforma na biblioteca. Repete-se todo o texto do primeiro ato, a mulher também usa um microfone escondido, só que gesticula mais e dá um tom de maior angústia ao seu discurso. Ao fundo, ouve-se o som de cravo. No final do segundo ato, à medida que o texto vai sendo falado, o cenário da

¹⁵² Cf. BRECHT, 1978 e GALIZIA, 2004

¹⁵³ BRECHT, 1978, p.378.

¹⁵⁴ GALIZIA, 2004, p.30.

biblioteca lentamente vai se desmanchando no cenário vazio, enquanto se ouve distante o barulho de mar¹⁵⁵.

Os dois prólogos são diametralmente opostos, estabelecendo o espectro de variações a serem associadas ao texto¹⁵⁶. Além disso, exatamente devido a natureza comparativa do espetáculo, ocasionada pela repetição do mesmo texto, as semelhanças e diferenças entre as interpretações de cada ator, por menor que fossem – segundo nos revela Brecht¹⁵⁷ – podiam ser imediatamente percebidas pelo público.

Abaixo, extraímos os primeiros trechos da peça:

I was sitting on my patio this guy appeared I thought I was hallucinating
 I was walking in an alley
 you are beginning to look a little strange to me
 I'm going to meet them outside
 have you been living here long
 NO just a few days.
 would you like to come in
 sure
 would you like something to drink
 nice place you've got
 don't shoot
 don't shoot
 and now will you tell me how we're going to find our agents
 might as well turn off the motor and save gas
 don't just stand there go and get help
 I've never seen anything like it
 what are you running away from
 (you)
 you
 has he gotten here yet
 has who gotten here yet
 NO
 what would you say that was
 (what would you say that was)
 1 2 5
 (1 2 5)
 very well
 (very well)
 play opossum
 (play opossum)
 open the doors
 (open the doors)
 one you all set

¹⁵⁵ WILSON, 1978, p.1.

¹⁵⁶ GALIZIA, 2004, p.31.

¹⁵⁷ BRECHT, 1978, p.380.

(one you all set)
 go behind the door
 (go behind the door)
 (now is the time to get away)
 (now is the time to get away)
 1 and 2
 (1 and 2)
 I'll be with you in just a minute
 I'll be with you in just a minute
 I'll be with you in just a minute
 (I'll be with you in just a minute)
 (oh hello that's just the call I was waiting for)

Eu estava sentando no meu pátio esse cara apareceu e eu pensei que estava alucinando
 Eu estava caminhando numa alameda
 você está começando a parecer um pouco estranho para mim
 Vou encontra-los lá foda
 faz tempo que você mora aqui?
 NÃO só alguns dias
 gostaria de entrar?
 claro
 gostaria de beber alguma coisa?
 belo lugar o seu
 não atire
 não atire
 e agora você irá me dizer como encontraremos os seus agentes
 poderia também desligar o motor e economizar gás
 não fique apenas aí vá e consiga ajuda
 Eu nunca vi nada parecido
 do que você esta fugindo?
 (você)
 você
 ele já chegou aqui?
 quem chegou aqui?
 NO
 o que você dizia que era?
 (o que você dizia que era?)
 1 2 5
 (1 2 5)
 muito bem
 (muito bem)
 jogue o oposto
 (joguei o oposto)
 abra a porta
 (abra a porta)
 um que você ajustou
 (um que você ajustou)

vá atrás da porta
 (vá atrás da porta)
 (agora é a hora fugir)
 (agora é a hora de fugir)
 1 e 2
 (1 e 2)
 Eu estarei com você em apenas um minuto
 Eu estarei com você em apenas um minuto
 Eu estarei com você em apenas um minuto
 (Eu estarei com você em apenas um minuto)
 (Oh, olá, é só a ligação que eu estava esperando)

Os monólogos iniciam com a frase que dá título à peça, “Eu estava sentado no meu pátio esse cara apareceu e eu pensei que estava alucinando”, evocando um lugar (um pátio), uma ação (estar sentado), o surgimento de uma segunda figura (um cara) e um desdobramento da ação primeira (pensar que estava alucinando).

Contudo, o segundo verso, “Eu estava caminhando numa alameda”, vem na contramão do primeiro, estabelecendo um novo lugar (alameda) e uma outra ação (caminhar) – determinando, quase que imediatamente, uma separação entre os dois eventos/fragmentos.

Então, em dois versos, e em aproximadamente vinte palavras, duas ocasiões e situações distintas são evocadas: uma em que o protagonista estava em seu pátio, sentado, e outra em que ele estava em uma alameda, caminhando. Como, neste breve intervalo de tempo, ele não poderia estar em dois lugares ao mesmo tempo (sendo que, na verdade, conforme o prólogo destacado anteriormente, ele está sentado em uma espécie de biblioteca), somos levados a admitir que os eventos e situações não estão relacionados em termos nem de tempo ou de espaço.

Além disso, a introdução do segundo fragmento, no qual não existe realmente um evento, ou nada, que sirva de paralelo ao primeiro (“este cara apareceu” ou “pensei que eu estava alucinando”), suspende também o fio dramático, o encadeamento das ações, que estava começando a se desenvolver no verso que dá início ao espetáculo.

Ainda, a adição do terceiro fragmento, “você está começando a parecer um pouco estranho para mim”, estabelece um estágio ainda maior de dissociação: nele

há um comentário de algo que ocorre no presente contínuo¹⁵⁸, “começando a” (*beginning to*), que contradiz com os dois versos anteriores que se encontram no passado contínuo, “eu estava sentando” (*i was sitting*) e “eu estava caminhando” (*i was walking*). Assim, em apenas três versos, estabelece-se uma nova linha tempo-espacial. Também, ainda no terceiro fragmento, há a inclusão de uma terceira figura, possivelmente um interlocutor, “você”.

Além disso, segundo Galizia,

como só há um ator no palco, o tom narrativo dos dois primeiros fragmentos, anunciando uma história, acaba se esvaziando. Em outras palavras, o ator inicia a apresentação como quem vai contar uma história, então passa para algo similar a uma história, mas cujo evento sintático é omitido, assim como seu efeito, e finalmente dissocia-se do público ao tornar patente que seu discurso é endereçado a uma terceira pessoa. Como esta terceira pessoa não se encontra presente ou, ao menos, visível no momento, a plateia tem a sensação de ser mera observadora de uma situação íntima e particular, na qualidade de *voyeur*.¹⁵⁹

Seguindo nossa análise, com a inclusão dos segmentos subsequentes, se estabelece uma fraca ilusão de continuidade, imediatamente destruída alguns momentos depois. Por exemplo, o quarto fragmento, “Vou encontrá-los lá fora”, que anuncia uma ação prestes a acontecer, poderia estar relacionado com o fragmento anterior ou com os próximos (“faz tempo que você mora aqui” / “NÃO só alguns dias” / “gostaria de entrar” / “claro” / “gostaria de beber alguma coisa” / “belo lugar o seu”). Dessa vez, entretanto, atenuasse a ideia de que há um interlocutor não visível no palco, sendo que, o que se escuta, nada mais são do que trechos de uma conversa a dois. Porém, uma vez mais, como só há uma pessoa dizendo tais trechos, eles podem representar como que uma memória de uma conversa passada, uma lembrança de algo arraigado no inconsciente e etc. Quaisquer que sejam nossas tentativas de criar uma significação e continuidade lógica aos fragmentos ela logo é interrompida por um trecho subjacente (“não atire” / “não atire” / “e agora você irá me contar como encontraremos os seus agentes”).

Deste ponto em diante, portanto, seja qual for o significado ou fio narrativo que o espectador/leitor esteja tentando criar, estes logo serão transformados e/ou

¹⁵⁸ O *present continuous* (presente contínuo) é um tempo verbal utilizado, na língua Inglesa, para descrever ações que estão acontecendo no momento da fala ou ações que acabaram de acontecer. Esse tempo verbal é formado pelo sujeito + simple present do verbo to be (are/is) + o gerúndio do verbo principal (-ing). Na língua portuguesa se diz que os verbos estão conjugados em “tempos compostos”.

¹⁵⁹ GALIZIA, 2004, p.36.

destruídos pelos versos seguintes, “de forma que o monólogo vai progredindo sempre no âmbito deste jogo”¹⁶⁰.

Sendo assim, à medida que o espectador/leitor começa a ficar consciente da crescente ambiguidade do texto, ele passa a funcionar como uma paisagem formada de palavras e/ou pensamentos soltos, como se estivessem dentro do olho de um furacão: alheios aos seus contextos originais de produção, porém reagrupados e realocados em novos contextos significativos num processo “alquímico”, por meio dos conceitos de montagem/colagem.

Segundo Holmberg¹⁶¹, há, por parte de Wilson, em *Patio*, a intenção de transcrever palavras e expressões da maneira exata com que são pensadas e/ou escutadas ao invés de criar uma construção poética, formal e organizada. “É como se ele estivesse simplesmente tentando capturar a poesia já existente na vida real, incluindo erros gramaticais e construções esquisitas”. Em complemento a esta ponderação de Holmberg, faremos uso de uma inferência de Galizia¹⁶² acerca desta peça: “o fato disso resultar num texto desconexo não é, em si, incompatível com a realidade. O ser humano frequentemente se encontra em situações em que somente uma parte de uma conversa é ouvida”.

Como reflete Brecht, nesta peça, o “desafio estava no ato de escrever: encontrar uma linguagem para o discurso que demonstrasse suas próprias inadequações comunicativas”¹⁶³.

Ainda, nos fragmentos anteriormente destacados de *Patio*, podemos inferir algumas outras questões: há, ainda, uma espécie de estruturação arquitetônica do discurso, mesmo que de maneira não tão verticalizada – que Wilson e Knowles passaram a explorar avidamente em, e após, *Letter*; porém, diferentemente de *Value*, as palavras não mais são “quebradas em moléculas”, transformadas em partículas sonoras. Em *Patio*, as palavras e sentenças permanecem estruturadas na sua forma original, o que se “quebra” é a linha de continuidade lógico-racional do discurso. É como se antes as preocupações de Wilson-Knowles estivessem, primordialmente, nas microestruturas (na morfologia) e agora repousasse na macroestrutura (na semântica).

¹⁶⁰ GALIZIA, 2004, p.37.

¹⁶¹ HOLMBERG, 1996, p.88.

¹⁶² GALIZIA, 2004, p.38.

¹⁶³ BRECHT, 1978, p. 383.

Portanto, o tipo de texto utilizado em *Patio* nunca atinge um ponto de transmutação e supressão de elementos que permita aos espectadores confundi-los a sons puros, como se fizessem parte de uma estrutura de harmonia musical. A organização linear de fragmentos logicamente “discrepantes”, através de um processo de colagem, e o fato de existir aqui um texto, e de existirem conotações linguísticas inseparáveis sequer dos menores fragmentos de discurso verbal, “leva naturalmente o público a procurar um fio narrativo onde ele não existe, ou a inventar significados e conexões para tudo o que é escutado durante a peça”¹⁶⁴.

Como citamos anteriormente, muitas das características presentes no texto de *Patio* apresentam certas afinidades com alguns procedimentos estilísticos do dramaturgo Samuel Beckett, mais especificadamente, e radicalmente, com o breve texto *Ping* (1966).

Foi no ano de 1966, uma década antes da estreia de *Patio*, que Beckett escreveu, em francês¹⁶⁵, este breve texto onde o encadeamento lógico-narrativo do discurso é praticamente inviável e/ou existente. *Ping* – após algumas leituras públicas por parte do poeta Haroldo de Campos¹⁶⁶ – foi publicado no jornal Folha de São Paulo¹⁶⁷ no ano de 1996.

O texto foi traduzido para o português pelo próprio Campos, diferindo dos originais em francês e inglês por ser disposto em linhas numeradas, que, segundo nosso poeta-tradutor, facilitaria o cotejo entre o original e a tradução, permitindo ao leitor um melhor acompanhamento do mesmo¹⁶⁸.

Embora esta composição de Beckett não possa ser visto como um texto dramático, ou algo passível de ser encenado – se o relacionarmos aos outros trabalhos deste dramaturgo – nossa escolha por trazê-lo neste momento à dissertação se dá justamente por este motivo. Há, também, em *Ping*, uma radicalização no que tange a desfragmentação lógico-racional do discurso, onde se faz praticamente impossível a possibilidade de se criar um fio narrativo ou, sequer, eventuais conexões entre seus versos e/ou palavras.

¹⁶⁴ GALIZIA, 2004, p.34.

¹⁶⁵ O texto logo foi traduzido pelo próprio Beckett para o inglês, sendo publicado em 1967.

¹⁶⁶ “A primeira, na Universidade Federal Fluminense, em 24 de outubro de 1991; a segunda, no “Sarau Brasileiro”, promovido pela Abei -Associação Brasileira de Estudos Irlandeses-, no Finnegan's Pub, São Paulo, em 21 de outubro de 1993”. [HAROLDO, Campos de. O sentido à beira do não-sentido. **Folha de São Paulo**. São Paulo, s/p., 8 set. 1996].

¹⁶⁷ HAROLDO, Campos. *Ping*. **Folha de São Paulo**. São Paulo, s/p., 8 set. 1996.

¹⁶⁸ Idem.

Abaixo, extraímos os primeiros 7 dos 70 versos que compõem o texto de *Ping*, em português:

1. Tudo sabido tudo alvo nu alvo corpo fixo uma jarda pernas juntas como cerzidas.
 2. Clarão calor alvo chão uma jarda quadrada nunca visto.
 3. Alvas paredes uma jarda por duas alvo teto uma jarda quadrada nunca visto.
 4. Nu alvo corpo fixo só os olhos só tão-só.
 5. Traços borrões gris claro quase alvo no alvo.
 6. Mãos pensas palmas espalmes alvos pés calcanhares juntos ângulos reto.
 7. Clarão calor alvos planos brilhando alvos nu alvo corpo fixo *ping* fixo alhures¹⁶⁹.
- [...]

Como se pode notar, o texto de *Ping*, em seu próprio estilo, desafia os mecanismos habituais de compreensão. Suas frases, compostas de poucas palavras e verbos, baseiam-se em processos de combinação e permutação da linguagem. Uma linguagem reduzida, que, segundo Haroldo de Campos¹⁷⁰, alude à Gertrude Stein.

Para além de uma possível desfragmentação lógico-racional do discurso, gerada através do encadeamento dos versos, como ocorre com o texto de *Patio*, *Ping* dissolve qualquer tentativa de significação causal dentro dos próprios versos. As palavras que compõem cada fragmento deste texto são “soltas” e elevam este texto de Beckett, conforme Campos, a uma “Estética do Quase”¹⁷¹: quase conseguimos criar um sentido; quase conseguimos encontrar um “fio” condutor em cada verso; quase é possível enquadrar as palavras em um mesmo campo semântico; quase...

Também, as maneiras nas quais as palavras se encontram distribuídas convidam a “uma leitura em *staccato*, em curto-circuito”¹⁷², contribuindo à impossibilidade da criação de uma eventual significação linear e/ou racional.

Mesmo sendo, em diversos aspectos, mais radical do que as experiências linguísticas de Wilson em *Patio*, Beckett, em *Ping*, brinca com o leitor suspendendo,

¹⁶⁹ Os mesmos versos em inglês, sem a divisão numérica que foi proposta por Haroldo de Campos:

All known all white bare white body fixed one yard legs joined like sewn. Light heat white floor one square yard never seen. White walls one yard by two white ceiling one square yard never seen. Bare white body fixed only the eyes only just. Traces blurs light grey almost white on white. Hands hanging palms front white feet heels together right angle. Light heat white planes shining white bare white body fixed ping fixed elsewhere.

¹⁷⁰ HAROLDO, Campos. *Ping*. **Folha de São Paulo**. São Paulo, s/ p., 8 set. 1996.

¹⁷¹ Idem.

¹⁷² Idem.

em inúmeros momentos, a expectativa de um eventual desdobramento significativo. Talvez, tal qual suas peças *Esperando Godot* ou *Rockaby*, com personagens sempre a espera de algo, uma vez mais Beckett cria um jogo de “morde e assopra” com espectador/leitor: ao mesmo tempo em que oferece todos os mecanismos necessários à construção de sentido os retira no momento seguinte.

Sendo assim, exatamente como ocorre com o texto de *Patio*, à medida que começamos a ficar conscientes da crescente impossibilidade de significação do texto, ele passa a funcionar como uma paisagem, formado de palavras e/ou pensamentos soltos e montados sequencialmente. Tal qual o texto de Wilson, mas muito mais radical, *Ping* pode ser visto como um grande “abusador” dos conceitos de colagem/montagem – responsáveis por sustentar a ideia de alquimia verbal wilsoniana – e que, de uma certa forma, alavancam o texto a assemelhar-se a uma ampla paisagem significativa, transformando-o em uma “obra aberta”¹⁷³ a ser livremente interpretada.

Dito isso, e feito esse singelo paralelo entre Wilson e Beckett, podemos afirmar que vista como uma espécie de desdobramento da “técnica” desenvolvida por Wilson e Knowles para lidar com o discurso verbal, a ideia de “Alquimia Verbal” reside, portanto, na não imposição fascista de um sentido único ao espectador, feito realizável através de uma (des)fragmentação do discurso e sua reinserção em um novo contexto significativo. Tal processo assemelha-se à transposição das imagens presentes nos *visual books* aos palcos, o processo, chamado por nós, de “Alquimia Visual”¹⁷⁴.

Sob este ponto de vista, o teatro de Wilson jamais deixou de ser um “teatro das visões”. Tornou-se, talvez, neste período, um “teatro das visões em voz alta”.

Por este viés, e conforme apresentado anteriormente, foi somente através do contato e colaboração com Christopher Knowles, e suas peculiaridades enquanto ser-artista, que o sujeito Bob Wilson se viu “legitimado” a prosseguir com seus questionamentos e experiências. Incorporando de maneira tácita e congruente a linguagem verbal em seu âmbito artístico-teatral, outrora “unicamente” visual.

Para além das parcerias, dos processos de criação e dos espetáculos, Knowles foi capaz de demonstrar a Wilson outras possíveis formas que o discurso

¹⁷³ ECO, Umberto. **Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas** – 10.ed – São Paulo: Perspectiva, 2015.

¹⁷⁴ Página 53.

sonoro-verbal poderia vir a assumir – êxito semelhante ao de Raymond Andrews no que tange o “mundo das imagens”.

Os três espetáculos que brevemente analisamos demonstram o processo de reengenharia, em relação aos aspectos linguísticos, pelos quais Bob e Chris passaram no decorrer de sua década de parceria. Se no primeiro momento (*Letter*), o discurso passa a assumir aspectos que o assemelham a uma estrutura arquitetural, imbuindo a ele formas e configurações geométricas; no segundo momento (*Value*), a linguagem se autoquestiona, chegando a se desintegrar numa pura manifestação sonora, como se as palavras fossem meras moléculas; enquanto que no momento seguinte (*Patio*), a linguagem passa a ser vista como mais um dos elementos da *gesamtkunstwerk* wilsoniana, sendo suscetível a passar por um “processo alquímico” – viabilizando uma abertura da obra e uma não imposição fascista de sentido ao espectador.

Se hoje Christopher Knowles é um poeta e pintor com reconhecimento mundial, tendo seus trabalhos constantemente apresentados em inúmeros festivais e museus, como no Museu de Arte Moderna de Nova York (o *MoMa*), por exemplo, sem dúvidas foi graças a Bob Wilson, que o enxergou como um artista e não como um deficiente.

“Se Christopher fizesse o que ele fazia em um restaurante, seria expulso. O teatro é o único lugar onde ele realmente poderia expressar a sua singularidade de ser, porque o teatro é a única saída para o que é excepcional”, diz Bob Wilson, em entrevista concedida a Shyer¹⁷⁵.

Entretanto, esta história não segue uma via única, e verdades precisam ser ditas: o papel desempenhado por Knowles não só nas obras artísticas, como na vida de Wilson, rende frutos que até os dias de hoje são colhidos.

As qualidades, as técnicas, os aspectos e formas de lidar com o discurso e com os códigos linguísticos, à sua própria maneira, elevam Knowles – assim como já o fizera Raymond Andrews – a um patamar semelhante às musas da Grécia Antiga no profundo oceano estético wilsoniano.

Portanto, é de se arriscar afirmar que possivelmente sem Christopher Knowles, e a sua influência no que tange os princípios de uma Dramaturgia Sonoro-Verbal, as encenações de Bob Wilson não conteriam o mesmo impacto e importância

¹⁷⁵ SHYER, 1989, p.84.

que contém àqueles na qual as Artes Cênicas se apresentam enquanto objeto primário de estudo ou admiração.

Figura 37. Os jovens artistas Christopher Knowles e Bob Wilson



Fonte: Imagem extraída do documentário *Absolute Wilson* (2006).

Figura 38. Knowles em cena de *Value*



Fonte: Foto de Carl Pale

O BIG BANG WILSONIANO: *EINSTEIN ON THE BEACH*, uma ópera em quarto atos

Acho que eu assisti *Einstein on the Beach* umas quarenta vezes. Se Bob só houvesse feito isso em toda sua carreira, ele já haveria feito muito. Esse é um daqueles grandes trabalhos teatrais do século XX.

Susan Sontag¹

Conforme anteriormente exposto, o contato e colaboração de Bob Wilson com os artistas Raymond Andrews e Christopher Knowles em muito influenciou e alterou o seu entender e fazer teatral: enquanto o primeiro pode ser considerado como o propulsor da criação de alguns elementos que permeiam a Dramaturgia Visual de suas encenações; o segundo foi o agente necessário, e principal, à criação e adesão de palavras em suas obras, sua Dramaturgia Sonoro-Verbal.

Entretanto, e tal qual apresentado nas páginas anteriores, é como se o teatro de Wilson, em sua primeira década de feitura (1970), fosse uma representação de dois polos equidistantes, dois biomas distintos, dois planetas diferentes pertencentes a uma mesma galáxia: o “mundo” das Imagens (Andrews) e o “mundo” das Palavras (Knowles). Tais questões ficam nítidas caso recordemos a divisão em períodos das encenações wilsonianas propostas por Stefan Brecht e Arthur Holmberg², ou, ainda, as inferências de Luiz Roberto Galizia³.

Contudo, no ano de 1976, ocorre uma espécie de *big bang* wilsoniano. Neste ano, estreou um espetáculo que foi capaz de unir todas as questões ligadas ao mundo de Andrews com as do mundo de Knowles – não à toa, sendo considerado a grande obra prima de Wilson: *Einstein on the Beach* (Einstein na Praia).

Einstein é fruto de um processo de colaboração de dois anos entre Bob Wilson e o compositor estadunidense Phillip Glass (1937 -). Em uma entrevista

¹ In: ABSOLUTE Wilson, 2006, 1h13min.

² No que compete Andrews: “Óperas Silenciosas” ou “Teatro das Visões”, que abarcar as encenações de 1969 a 1974. No que diz respeito a Knowles: “Desconstrução da Linguagem”, de 1974 a 1984. [Cf. BRECHT, S. **The theatre of visions – Bob Wilson**, 1978 e HOLMBERG, A. **The theatre of Robert Wilson**, 1996]

³ Com o espetáculo *The Life and Times of Joseph Stalin* (1973), Wilson completou um ciclo em sua carreira e voltou-se para uma direção inteiramente nova, dando ênfase especial ao texto escrito. Embora ainda essencialmente não-narrativo, seu teatro cessou de ser não-verbal. Com esta modificação, muitas das antigas características de Wilson também se alteraram. “Algumas nada têm a ver com princípios estéticos. Refletem novas circunstâncias que envolvem seu trabalho, a maior parte delas relacionadas a dificuldade financeiras”. [GALIZIA, L. R. **Os processos Criativos de Robert Wilson**, 2004, p.162]

concedida a Laurence Shyer⁴, Glass recorda que o primeiro espetáculo de Wilson que ele assistira foi *The Life and Times of Joseph Stalin*, no início de 1974. Ao final da apresentação, Glass foi ao *backstage* e conheceu Wilson, “que o convidou imediatamente para uma festa em seu *loft* na Spring Street”⁵.

Segundo Glass:

Eu disse ao Bob que havia gostado de seu trabalho, e ele respondeu que conhecia o meu. Embora eu ainda me pergunte se realmente conhecíamos o trabalho um do outro naquela época. [...] Nós, eventualmente, decidimos nos encontrar, quando ambos estivéssemos em Nova York, todas as quintas-feiras em um pequeno restaurante em SoHo. Nós conversávamos sobre assuntos variados e não nos pressionávamos muito acerca de criar, ou não, um trabalho juntos. Nós demos tempo para que um conhecesse o outro. Não há dúvidas de que nós gostávamos um do outro como pessoa e artistas.⁶

No verão de 1974, no hemisfério norte, Wilson foi à Itália estrear o espetáculo *A Letter For Queen Victoria*, que passou alguns meses em turnê pela Europa. Ao retornar para Nova York, próximo ao final do ano, seus encontros semanais com Glass também retornaram. De acordo com Shyer⁷, é somente no começo de 1975, e após diversos encontros, que Glass e Wilson finalmente concordaram em trabalhar juntos.

De acordo com Wilson:

Quando começamos a pensar em *Einstein*, eu fui ao *Metropolitan Opera House* e perguntei se eles produziram o espetáculo nos Estados Unidos – eles disseram que não. Eu fui ao Centro Nacional das Artes e pedi subsídio financeiro, e eles responderam: “Essa não é uma Ópera para ser feita em um teatro, mas em um *loft* ou uma garagem no centro da cidade”. Bom, eu achava que tínhamos que apresentar este trabalho em nossa maior casa de óperas, mas todos tinham medo de que não houvesse público, que ninguém viria para ver algo daquele tipo. Eu tentei em todos os lugares possíveis, nos Estados Unidos, levantar o dinheiro necessário... o único lugar que consegui foi através do Ministério da Cultura da França⁸.

Com um suporte financeiro capaz de produzir *Einstein*, Glass e Wilson começaram a trabalhar na ópera. O início do trabalho não se deu na busca por encontrar/criar um tema ou assunto, mas com dois elementos comuns às suas respectivas áreas artísticas: o tempo e a estrutura: “Nós decidimos, logo de começo,

⁴ SHYER, L. **Robert Wilson and his collaborators**. 1989, p.213.

⁵ Idem.

⁶ Ibid., p. 214.

⁷ Idem.

⁸ ABSOLUTE Wilson, 2006, 1h13min.

fazer uma obra com quatro horas de duração”, relembra Glass, “haveriam quatro atos e cada um deles teria uma hora de extensão”⁹. Posteriormente, cinco interlúdios entre os atos foram adicionados, as *Knee Play*¹⁰ – sendo que uma abriria o espetáculo, um prelúdio, e outra o encerraria, um poslúdio.

Com a estrutura e duração da peça definidas, um tema sobre qual a obra trataria precisava ser decidido. Muitos dos trabalhos anteriores de Wilson focaram, e traziam no título, personagens históricos – *The Life and Times of Sigmund Freud* (1969), *The Life and Times of Joseph Stalin* (1973) ou *A Letter for Queen Victoria* (1974). Personagens estes que de alguma forma mudaram o mundo e que poderiam ser facilmente reconhecidos pelos espectadores. Afinal, segundo Wilson, “o que é importante é que entremos no teatro para compartilhar algo. Se a figura principal já for conhecida, em tese, nós não precisamos nos preocupar em contar uma história, pois ela já foi contada”¹¹.

Portanto, não seria de se estranhar que Wilson, para este trabalho, uma vez mais recorresse a alguma personalidade histórica. Todavia, em *Einstein on the Beach*, o físico alemão Albert Einstein (1879-1955) não foi a primeira opção. De acordo com Glass:

Bob inicialmente propôs Chaplin ou Hitler. Eu não queria fazer algo sobre Chaplin porque eu não conseguia ver como um homem, cujo trabalho é de extrema excelência, poderia ser representado no palco. Nós precisaríamos de um ator tão bom quanto o Chaplin. E isso causaria um tremendo problema, pois imediatamente haveriam inúmeras comparações entre o nosso trabalho e algo externo a ele. E eu não queria isso... Hitler eu não gostaria de pensar sobre ele por dois anos. Eu sugeri Gandhi, que Wilson não quis. [...] Para se comprometer com um trabalho que vai durar dois anos você precisa estar passionalmente envolvido com as ideias e o tema em questão. [...] Em um de nossos encontros, Bob disse, “E se for Einstein?” E eu respondi, “Ótimo!”. Foi simples. Estava decidido.¹²

Tão “simples” como a escolha do tema foi a escolha do título. Algumas semanas após Einstein ter sido elencado como o assunto principal do qual a obra trataria, Wilson surgiu com um título: *Einstein on the Beach on Wall Street*¹³,

⁹ SHYER, 1989, p.214.

¹⁰ “Os *knee plays* são as breves peças conectivas que aparecem no decorrer dos trabalhos de Wilson, funcionando tanto como prelúdios, interlúdios ou poslúdios. Em *Einstein on the Beach*, organizados sequencialmente, eles formam uma outra peça separada. Eles também podem ser vistos como sementes, cujas flores e frutos brotarão e serão colhidos nas cenas maiores”. [BRECHT, 1978, p.317]

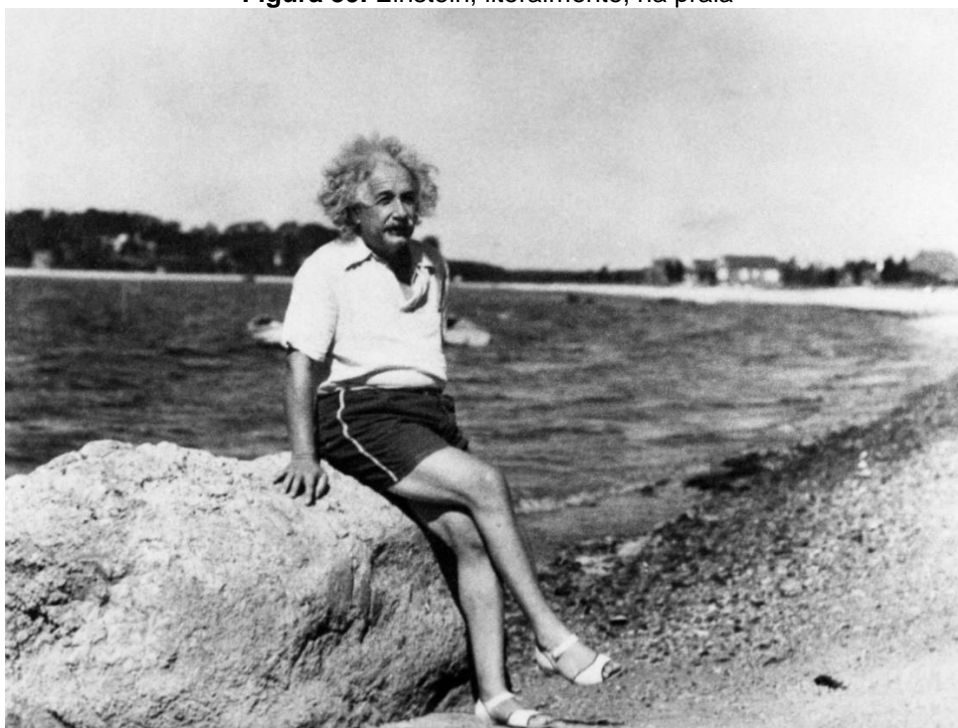
¹¹ Ibid., p. 328.

¹² EINSTEIN on the Beach – The changing image of opera, 1985, 6min.

¹³ Cf. BRECHT, 1978 e SHYER, 1989.

possivelmente inspirado em seu recém trabalho *The \$ Value of Men*. Entretanto, como a história nos mostra, a última parte do título foi descartada. Wilson revela em uma entrevista que o “*on the beach*” do título está lá pois ele achou “bonito. Eu gostei, apenas isso”¹⁴.

Figura 39. Einstein, literalmente, na praia



Fonte: Google imagens, 2017.

Tendo concordado em fazer uma obra de quatro atos, com quatro horas de duração (o espetáculo, na verdade, passa das quatro horas e meia) e com um tema do qual tratar, ambos começaram a pesquisar, investigar e compor *Einstein*. Enquanto Glass se debruçou sobre livros e teorias de, e sobre, Einstein¹⁵, Wilson fez o seu próprio tipo de pesquisa: coletando inúmeras fotografias sobre o físico alemão e questionando as pessoas acerca do que sabiam sobre ele. “Eu não quero saber mais do que todos sabem sobre Einstein. Eu apenas quero saber a mesma coisa que as pessoas na rua sabem. É isso que elas levarão quando forem à peça”.¹⁶ À vista disso, enquanto Glass trabalhava sobre uma ótica literária e histórica, Wilson trabalhava em consensos e ideias populares sobre a figura de Einstein.

¹⁴ SHYER, 1989, p.217.

¹⁵ “Para que eu possa criar um retrato de uma pessoa, eu preciso emergir totalmente em sua vida e trabalho, assim eu consigo formar uma imagem subjetiva daquele sujeito que será o contexto da minha música. Só assim eu consigo compor uma peça.” (SHYER, 1989, p.216)

¹⁶ In: SHYER, 1989, p.216.

Portanto, Wilson e Glass, cada um à sua maneira, iam se aprofundando no assunto e na figura da qual a peça orbitaria. Os momentos de discussão sobre o tema continuaram a ocorrer semanalmente, no mesmo restaurante em SoHo. E, como Einstein, que é conhecido por rabiscar seus diagramas e equações em toalhas de mesa ou pedaços de papel, Wilson cobria toda superfície disponível da mesa com seus esboços e desenhos¹⁷ – os seus *visual books* – que eram entregues à Glass – que os aprovava ou não¹⁸.

Enquanto alguns compositores poderiam achar estranho, ou desconfortável, trabalhar desta maneira e compor uma ópera a partir de esboços e desenhos “soltos”, ao invés de um texto ou um roteiro pré-estabelecido, Glass achou isso

[...] a coisa mais natural do mundo. Minha experiência teatral não me levou a lidar com óperas em um sentido tradicional, que é pegar um texto e criar uma música. Eu realmente cresci em uma tradição de teatros não literários. [...] Minha conexão com o teatro sempre foi em termos visuais. [...] Então, foi muito fácil para mim trabalhar com o Bob. Eu não disse a ele, como alguns compositores fariam: “Eu não posso compor. Cadê o meu texto?”. De uma certa maneira, a figura de Einstein substituiu a necessidade de uma trama ou história. Creio que o contexto histórico deu ao trabalho uma tremenda direção na qual se guiar.¹⁹

Entre diversas ideias e esboços propostos por Wilson a Glass, três imagens se tornaram recorrentes e, logo, as principais: trens, tribunais e espaçonaves. De fato, estas são as três imagens basais que sustentam *Einstein on the Beach* – imagens estas que podem ser vistas em diversas perspectivas no decorrer da ópera.

Tanto o trem quanto a espaçonave relacionam-se com a vida de Einstein, que nasceu na época das locomotivas a vapor e morreu na véspera da era espacial – cujo trabalho pioneiro ajudou a trazer à tona. Juntas, estas duas imagens traçam a trajetória de vida do físico alemão e ambas estão ligadas à composição musical de Glass à ópera – que em muito se assemelha a sons de motores, engrenagens ou máquinas.²⁰ O trem, pode ainda ser associado ao seu uso, por parte de Einstein, para exemplificar sua Teoria da Relatividade. A última imagem, o tribunal, embora Glass

¹⁷ Cf. BRECHT, 1978 e SHYER, 1989.

¹⁸ “O jeito que trabalhávamos era assim: Bob propunha imagens a mim e eu dizia, ‘Gostei desse’ ou ‘Não, esse não’. O que estávamos tentando fazer era encontrar coisas e imagens para trabalhar que ambos nos sentíssemos extremamente tocados ou interessados.” [SHYER, *op. cit.*, 217]

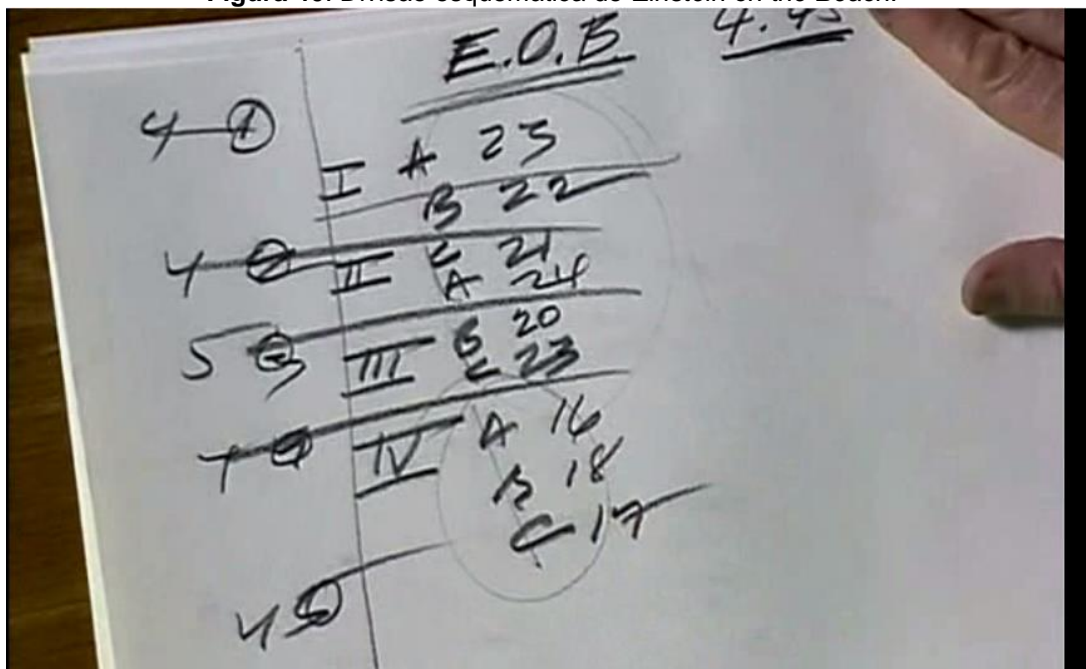
¹⁹ SHYER, 1989, p.217.

²⁰ Cf. HOLMBERG, 1996, p.12 e SHEVTSOVA, M. **Robert Wilson**, 2007, p.90.

afirme que não saiba exatamente o seu significado²¹, pode estar associada, segundo Holmberg²², a um julgamento onde Einstein é o réu, uma vez que suas teorias e inferências são responsáveis pela base teórica que auxiliou na criação das bombas atômicas.

No que diz respeito a estruturação e organização cênica de *Einstein on the Beach*, dois conceitos matemáticos foram utilizados: permutação e combinação – que, embora não tenham a intenção de se relacionar diretamente a Einstein, o fazem mesmo assim (sendo possível relacionar tais conceitos, também, à maneira de Christopher Knowles de lidar com os códigos linguísticos). As três imagens base do espetáculo – trem [*train*] (1), tribunal [*trial*] (2) e espaçonave [*spaceship*] (3) – aparecem, cada uma, três vezes, totalizando nove ocorrências. Os nove episódios foram então distribuídos no decorrer dos quatro atos da peça, de maneira que todas as combinações possíveis pudessem ocorrer (1,2; 3,1; 2,3; 1,2,3). Portanto, no ato um, temos a aparição dos temas trem (1) e tribunal (2); no ato dois, espaçonave (3) e trem (1); no terceiro ato, tribunal (2) e espaçonave (3); e no último ato, os três temas, trem (1), tribunal (2) e espaçonave (3) – entre os atos, como elos “conectivos”, há as cinco *knee plays* (K 1-5)²³, conforme podemos ver nos dois esquemas a seguir:

Figura 40. Divisão esquemática de *Einstein on the Beach*.



Fonte: Imagem retirada do documentário "Absolute Wilson", 2006.

²¹ SHYER, *op. cit.*, p.219.

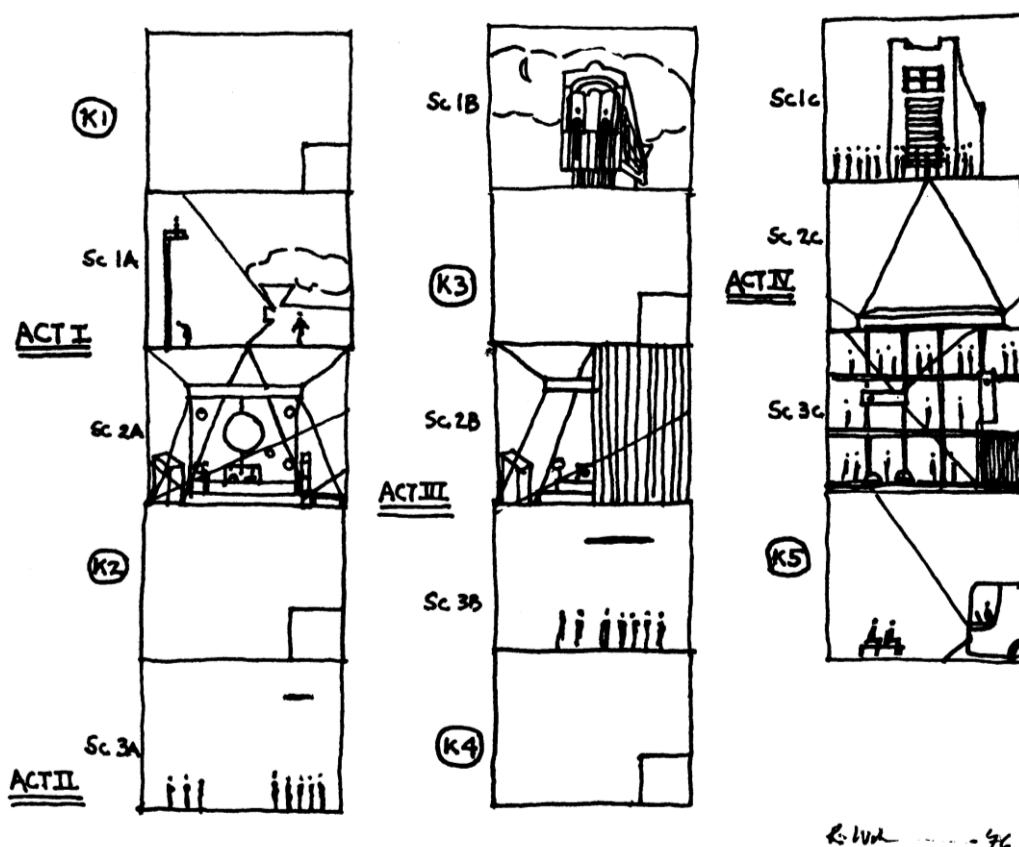
²² HOLMBERG, *op. cit.*, p.12.

²³ Cf. SHYER, 1989; HOLMBERG, 1996 e SHEVTSOVA, 2007.

Figura 41. Divisão esquemática de *Einstein on the Beach*.

EINSTEIN ON THE BEACH AN OPERA IN 4 ACTS

K1	Sc 1A	TRAIN
<u>ACT I</u>	Sc 2A	TRIAL (BED)
K2	Sc 3A	FIELD (SPACE MACHINE)
<u>ACT II</u>	Sc 1B	TRAIN
K3	Sc 2B	TRIAL (BED)/PRISON
<u>ACT III</u>	Sc 3B	FIELD (SPACE MACHINE)
K4	Sc 1C	BUILDING
<u>ACT IV</u>	Sc 2C	BED
K5	Sc 3C	SPACE MACHINE (INTERIOR)



Fonte: Imagem retirada do libreto da ópera – remontagem de 1984 no *Brooklyn Academy of Music*

Tendo chegado em um acordo com relação a forma, comprimento e temas da ópera, Glass passou a se dedicar a composição da partitura²⁴ enquanto Wilson continuou a refinar os seus desenhos. “Embora eles tenham trabalhado de forma independente por vários meses, Glass acredita que eles, neste estágio, entendiam tanto do trabalho um do outro que eles nunca chegaram a trabalhar, de fato, sozinhos”²⁵. Na verdade, Glass trabalhou com um caderno recheado com desenhos de Wilson, que o enviara diretamente de Paris²⁶. E, embora Glass soubesse o comprimento de tempo de cada sequência e o que, provavelmente, estaria acontecendo no palco, ele e Wilson nunca discutiram a atmosfera emocional de cada cena: “Nós sentíamos que o contexto emocional deveria ser um resultado de nosso trabalho, não algo que impuséssemos, mas algo que ocorresse espontaneamente”²⁷.

E, embora Glass tenha passado uma grande parte do tempo pensando sobre a forma e o contexto musical de *Einstein*, o processo de composição das partituras foi algo extremamente rápido: a maioria das cenas não demoraram mais do que dois dias para terem seus arranjos compostos – enquanto que cada uma das *knee plays* tiveram suas partituras compostas em menos de três horas²⁸.

Aparentemente, o único pedido musical de Wilson à peça foi o de que houvesse pessoas cantando no decorrer da ópera. Sobre isso, Glass afirma que:

Eu acho que Bob morria de vontade de fazer uma ópera. Ele sempre chamou seus trabalhos de óperas e, talvez, ele tenha pensado que comigo ele finalmente poderia fazer uma de verdade. Ele estava mais interessado em transformar *Einstein* em uma ópera do que eu. Bob queria tanto que houvessem pessoas cantando no palco que ficou muito feliz quando descobriu que havia um dueto e uma ária. Mesmo ele não tendo o menor interesse em óperas tradicionais, ele me incentivou a criar algumas de suas pompas estilísticas básicas. Eu sempre penso em *Einstein* como um teatro musical, enquanto Bob o pensa enquanto uma ópera. Talvez, estejamos ambos equivocados quanto o que cada nomenclatura representa²⁹.

Contudo, essa afirmação de Glass em acreditar que Wilson “morria de vontade de fazer uma ópera”, e por este motivo insistir em incluir canções em *Einstein*

²⁴ “O que eu tentei fazer foi sublinhar e reforçar as inúmeras estruturas visuais de Wilson a partir de várias combinações do número três. [...] O que eu tentei fazer em *Einstein* foi seguir a estrutura visual através da estrutura musical”. [SHYER, 1989, p.219]

²⁵ SHYER, 1989, p.220.

²⁶ Neste período, Wilson estava em turnê pela Europa com o espetáculo “*A Letter for Queen Victoria*”. [BRECHT, 1978, p.319]

²⁷ SHYER, *op. cit.*, p. 220.

²⁸ *Ibid*, p.222.

²⁹ *Ibid*, 220.

on the Beach, para que assim a pudesse chama por esta nomenclatura, não é de toda verdade. Nas palavras do próprio encenador, isso aconteceu pois:

As pessoas diziam no começo: “É óbvio que não é só uma peça, porque não há um texto explícito ou história”. Também diziam: “Não é uma dança, pois não há só dança, e ao mesmo tempo não é uma pintura, porque não é uma pintura”. Então, a chamei de ópera, porque este termo é oriundo de *opus*, que quer dizer obra... E eu ainda acho que esse é o melhor jeito para descrevê-la. Com *Einstein on the Beach* nós temos todas as convenções que há nas óperas: há o uso do arco do proscênio, uma orquestra, uma escala musical, músicos, cantores, árias ... Então, de uma certa forma, é uma ópera! Ela não conta uma história, com uma narrativa tradicional. Também não ilustramos, do jeito que os livros de história fazem, Einstein. O que nós tentemos fazer foi uma interpretação poética deste homem³⁰.

À vista disso, não é de se estranhar a afirmação de Holmberg³¹ de que, mesmo sendo classificada pelo próprio Wilson, e por muitos críticos, enquanto uma ópera, *Einstein* conseguiu transgredir os limites dos gêneros dramáticos tradicionais (teatro, ballet, ópera, pantomima, performance arte, ritual e etc.), não havendo, ainda, uma nomenclatura ou gênero no qual seja possível enquadrá-la.

Dito isso, e retornando ao processo de criação desta obra, enquanto Glass compunha os arranjos musicais de *Einstein*, Wilson finalizava e dava os toques finais aos esboços cênicos presentes em seus *visual books*³². Como já afirmado anteriormente³³, estes cadernos visuais estavam repletos de imagens arquitetonicamente arranjadas em formas e estruturas geométricas³⁴.

³⁰ EINSTEIN on the Beach – The changing image of opera, 1985, 3min. Grifos nossos.

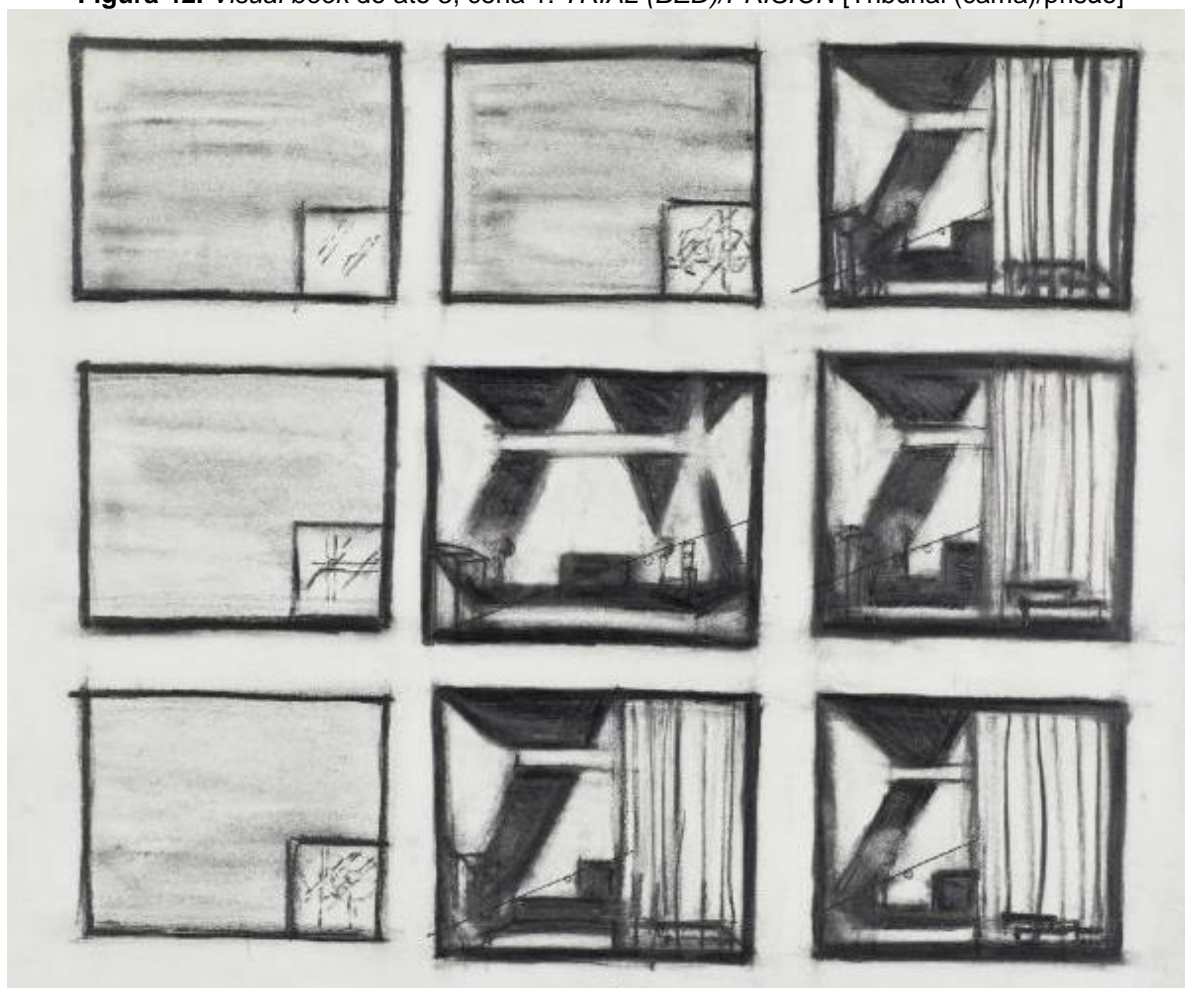
³¹ HOLMBERG, 1996, p.12.

³² Cf. SHYER, 1989, p.224 – ver “Os *visual books*”, na página 42.

³³ Ver “Arranjo Arquitetural”, na página 66. .

³⁴ Sobre tais questões nos debruçaremos mais à frente, quando formos analisar as cenas de *EINSTEIN*, na página 172.

Figura 42. *Visual book* do ato 3, cena 1: *TRIAL (BED)/PRISION* [Tribunal (cama)/prisão]



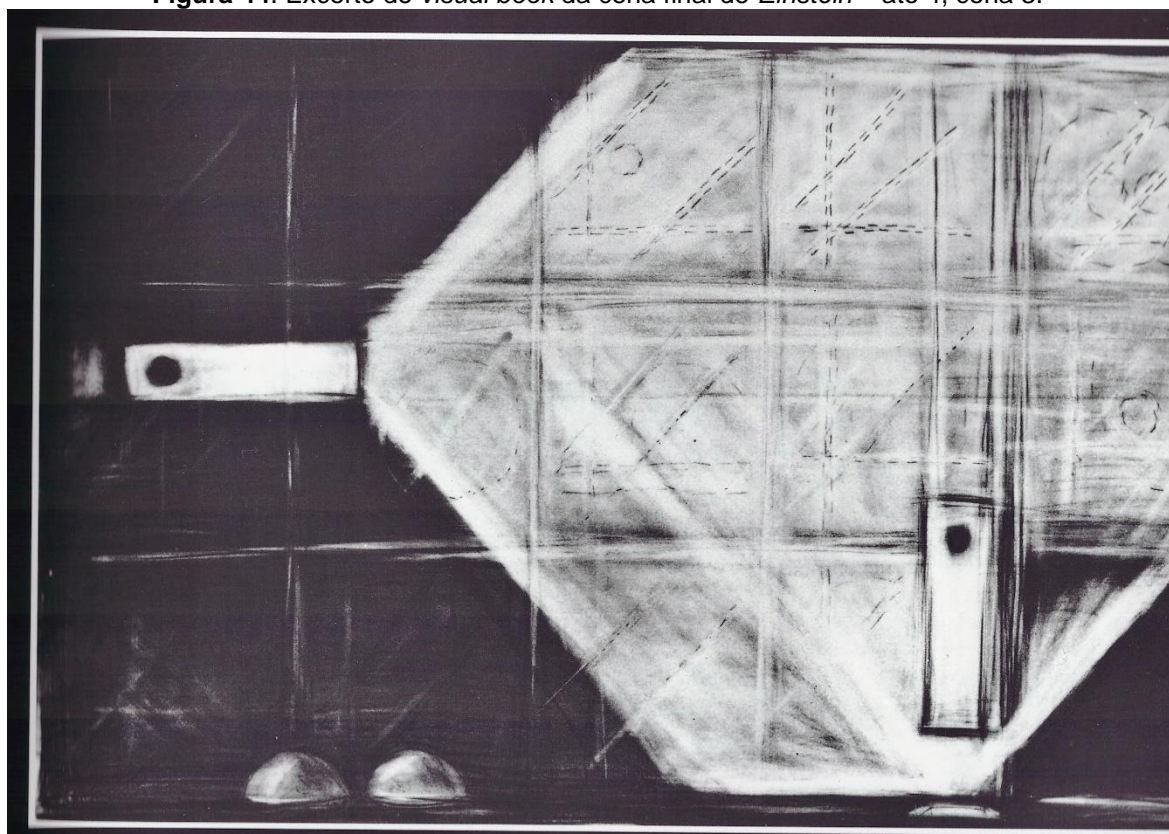
Fonte: Imagem extraída de FAIRBROTHER, T. **Robert Wilson's Vision**. 1990.

Figura 43. Fotografia do ato 3, cena 1. Montagem de 1976.



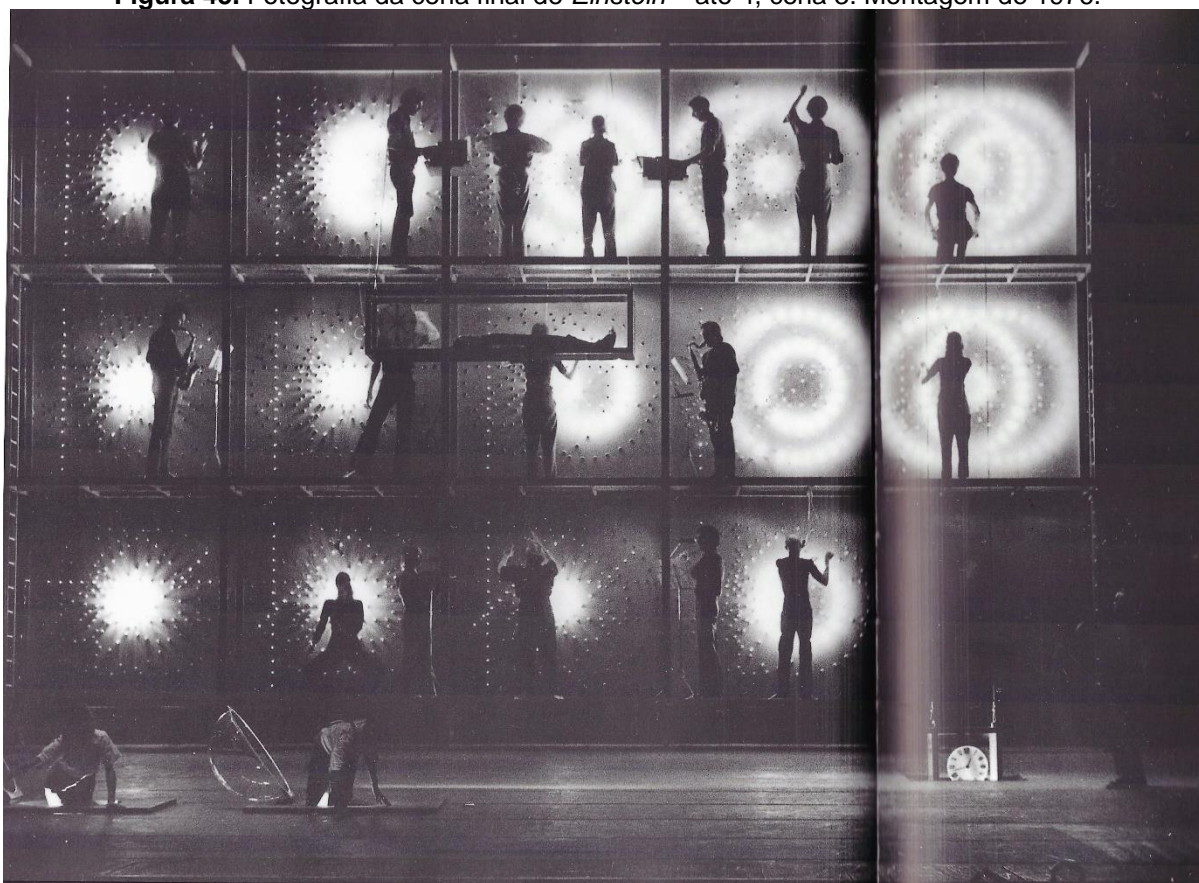
Fonte: Imagem extraída de www.robertwilson.com. Acesso em março de 2017.

Figura 44. Excerto do *visual book* da cena final de *Einstein* – ato 4, cena 3.



Fonte: Imagem extraída de FAIRBROTHER, 1990, p.99.

Figura 45. Fotografia da cena final de *Einstein* – ato 4, cena 3. Montagem de 1976.



Fonte: Imagem extraída de FAIRBROTHER, 1990, p.100.

A fase final de desenvolvimento de *Einstein*³⁵ começou em dezembro de 1975, com um elenco que nunca havia trabalhando com Wilson sendo selecionado (a única atriz que permaneceu dos antigos *Byrds* foi Sheryl Sutton, que já havia atuado em *Deafman Glance*, *A Letter for Queen Victoria* e *The \$ Value of Man*). A partir deste momento, e pelos quatro meses seguintes, ensaios diários passaram a acontecer no *loft* de Wilson. Os ensaios eram divididos, principalmente, em três partes: o primeiro focado na dança, no período da manhã; o segundo à música, de tarde; e o terceiro, de noite, para as marcações e refinamentos cênicos³⁶.

Embora certos momentos e partes do trabalho entre Glass e Wilson tenham se desenvolvido de forma independente, com cada um “cuidado” de sua parte no que concerne a criação da ópera, Glass afirma que:

Mesmo que ambos achássemos interessante, nós não seguimos o modelo de trabalho de Cage e Cunningham muito de perto. De fato, não haviam ensaios de palco sem que houvesse música. Estes ensaios geralmente começavam conosco ouvindo as músicas e vendo os desenhos do Bob. Então, as pessoas iam e improvisavam coisas com a música, que Bob escolhia e refinava. Não foi um processo inteiramente independente. A música moldava as ações do mesmo modo que as estruturas visuais e as proposições de Wilson fazia.³⁷

Ademais, mesmo que Glass e Wilson tenham passado inúmeros meses discutindo semanalmente os conteúdos temáticos presentes na ópera, assim que os ensaios começaram a ocorrer, um respeitoso silêncio entre eles se instaurou. “O que estávamos fazendo era olhar o trabalho do outro sem dar muita opinião sobre”, recorda Glass, “pouquíssimos comentários ou opiniões eram realizados entre nós. Eu sei que, por mais desesperador que seja, temos que esperar e ver o que vai acontecer. Em um teatro do estilo do Bob, as coisas nunca terminarão do jeito que começaram”³⁸.

Glass ainda acrescenta que ele

[...] não gostava de tudo que eu via, mas eu sabia que havia muita coisa envolvida naquilo. Então eu esperei para ver até onde aquelas coisas chegariam. Parecia a mim que a melhor forma que eu tinha de auxiliar o trabalho de Bob era ficar ali, ao seu lado, tocando o piano e vendo o desenrolar das cenas. E eu acho que foi muito importante para ele me ter ali para conversar quando ele sentia necessidade. De qualquer forma, quando

³⁵ Cf. BRECHT, 1978, p. 321 e SHYER, 1989, p.224.

³⁶ Idem.

³⁷ GLASS, P. in: SHYER, 1989, p.226.

³⁸ Idem.

conversávamos sobre haviam pouquíssimas coisas que nós descordávamos. Bob tem um excelente ouvido musical.³⁹

Durante o período de ensaios, Wilson continuou a introduzir, segundo aponta Brecht⁴⁰, elementos deslocados da vida de Einstein na ópera: fotos do físico alemão em vários estágios de vida foram inseridas nas *knee plays*, assim como sua última página de cálculos; a frase “Bern 1905” (a cidade e ano no qual seu primeiro artigo sobre a relatividade foi publicado); e inúmeros momentos onde os atores colocavam suas línguas para fora – uma clara alusão a foto icônica de Einstein.

Foi neste período, também, que o único pedido musical de Wilson a Glass foi concretizado. De acordo com Shyer⁴¹, como neste estágio da produção a ópera ainda não contava com excertos textuais, não se sabia o que seria cantado em cena. Por este motivo, e para não atrasar a estreia, Glass passou a ensinar os solfejos musicais⁴² para os cantores: “Por haver passagens rítmicas complexas, acreditei que seria mais fácil ensinar a música através de seus compassos. Eu tinha toda uma companhia cantando números e solfejos. Bob ouviu, e disse, ‘Isso é maravilhoso, encontramos os nossos versos’.”⁴³

Além disso, foi durante este período, de quatro meses de ensaio, que as estruturas textuais de *Einstein* foram elaboradas. Wilson solicitou que três pessoas contribuíssem com textos: a atriz Lucinda Childs (que no ano seguinte colaborou com Wilson no espetáculo *I was sitting on my Patio...*), o ator Mr. Johnson (o mais velho da companhia, com 77 anos de idade), e como não poderia deixar de ser, seu grande colaborador Christopher Knowles.

Eu sentei com o Chris no *loft* e disse, “Chris, quem é Einstein? ”, e ele respondeu, “Eu não sei”. Então eu perguntei, “Chris, quem é Einstein? ”, “Eu não sei”. “Chris, quem é Einstein? ”, “Eu não sei”. “Chris, quem é Einstein? ”, “Eu não sei”. Perguntei umas 8 vezes, até que, “Chris, quem é Einstein? ”, “Deixe-me pensar...”. Ele saiu da sala e alguns dias depois me trouxe 12 poemas.⁴⁴

³⁹ SHYER, 1989, p.227.

⁴⁰ BRECHT, 1978, p.329.

⁴¹ SHYER, 1989, p.227.

⁴² Solfejo, no conceito da música ocidental, é a arte de cantar os intervalos musicais, seguindo as respectivas alturas (frequências ou graus da escala) e ritmos anotados em uma partitura.

⁴³ SHYER, 1989, p.228.

⁴⁴ EINSTEIN on the Beach – The changing image of opera, 1985, 22min.

Os ensaios acabaram em março de 1976, e, naquele mesmo mês, alguns excertos da ópera foram apresentados em vários locais e eventos em Manhattan: as *knee plays* no Museu de Arte Moderna e as composições musicais em um evento chamado The Kitchen. No começo de julho a companhia chegou em Avignon, França, e pela primeira vez ensaiaram com os cenários (que foram construídos em Milão). A estreia mundial⁴⁵ ocorreu no dia 25 daquele mês, saindo em uma turnê muitíssima bem-sucedida pela Europa⁴⁶.

Em novembro de 1976, após o reconhecimento mundial de *Einstein*, Glass e Wilson tinham o desejo de apresentar sua “obra prima” em seu país natal, os Estados Unidos. Uma vez mais foram buscar subsídio financeiro, que nunca existiu. Então, Wilson, do próprio bolso, resolveu alugar o *Metropolitan Opera House* e produzir o espetáculo sozinho.

Os americanos queriam que eu, Robert Wilson, fosse o único produtor da peça nos Estados Unidos. Só me deixaram alugar o *Metropolitan* por dois domingos, me cobrando o triplo das taxas!!! Eu, sozinho, vendi todos os ingressos para os dois dias, em menos de dois dias. Vendi ingressos por \$2 dólares e por \$2 mil dólares, colocando-os lado a lado na plateia. Mesmo com a casa lotada, em ambos os dias, sai com uma dívida de mais de \$150 mil dólares – custou \$1 milhão de dólares para produzi-la sozinho. Meu pai me disse: “Filho, eu não sabia que você era espero o suficiente para perder tanto dinheiro”⁴⁷.

Para além das dívidas e do amplo reconhecimento da crítica e do público, *Einstein on the Beach* tem outro motivo para ser considerada a grande obra-prima wilsoniana. Nas palavras de Loree Wilson, irmã do encenador:

Meus pais, que até então não apoiavam a vida que o Bob levava, se sentiram muito importantes sentados na área reservada para o diretor no *Metropolitan Opera House*. Meu pai, que fumava muito, permaneceu durante todo o espetáculo, que era extremamente longo e sem intervalos, sem sair uma vez para ascender um cigarro... O que foi algo extraordinário. Ao final, enquanto a casa lotada aplaudia e ovacionava meu irmão, olhei para os meus pais. Em seus olhos, além de lágrimas, havia orgulho. E eu sabia que o Bob havia conseguido o que queria. Aquilo foi incrível.⁴⁸

⁴⁵ *Einstein on the Beach* foi remontada em 1984, em 1992 e em 2010.

⁴⁶ Segundo Glass: “Sem dúvidas nosso maior sucesso foi na Europa. Nem sempre a fama e a fortuna caminham juntos. As vezes a fama vem antes. As vezes a fortuna nunca chega. Eu ainda me pergunto porque Bob resolveu continuar nos Estados Unidos, ninguém de lá entendi ou queria ver o nosso trabalho”. [ABSOLUTE Wilson, 2006, 1h18min.]

⁴⁷ ABSOLUTE Wilson, 2006, 1h12min.

⁴⁸ ABSOLUTE Wilson, 2006, 1h14min.

EINSTEIN: UMA RELATIVA ANÁLISE⁴⁹

Conforme citado anteriormente, foi somente no espetáculo *Einstein on the Beach* (1976) que a influência dos artistas Raymond Andrews e Christopher Knowles emergiram em equiparidade de “potência” no fazer teatral wilsoniano.

Seguindo a mesma linha de raciocínio, e concordando com Maria Shevtsova, “uma visão geral sobre cada cena de *Einstein* seria algo inadequado. Somente uma análise detalhada de cada cena nos permite descobrir como seus elementos foram articulados e construídos em conjunto”⁵⁰. No caso desta dissertação, somente uma apreciação verticalizada de *Einstein* é capaz de esclarecer como o “mundo das imagens” e o “mundo das palavras” se chocaram, criando um *big bang* no universo estético wilsoniano.

Partindo deste pressuposto, analisaremos apenas uma cena deste emblemático espetáculo: a cena 2 do ato 1, o primeiro julgamento⁵¹. Nossa escolha por este momento em específico, entre todos os outros, se deu por dois motivos primordiais: o primeiro por acreditarmos que esta cena contempla, de forma mais evidente e detalhada, as inferências que nos propomos a realizar neste momento da dissertação; o segundo pois, esta cena, a maior de todo o espetáculo – com duração aproximada de 48 minutos – é a mais “complexa” de toda a ópera, apresentando mais desdobramentos e desenvolvimentos cênicos do que seus pares.

Portanto, buscaremos – em um processo semelhante ao desenvolvido em toda esta dissertação – descobrir como se deu o processo de construção e articulação desta cena, elencando, assim, o quê, ou quês, têm o olhar de um surdo e a voz-pensamento de um autista por trás.

Ademais, por se tratar de uma cena que ocorre no final do primeiro ato, realizaremos, de forma sucinta, e indo na contramão de Shevtosva⁵², uma pequena

⁴⁹ Nossa análise, neste momento, se debruçará mais sobre as estruturas e desenvolvimentos cênicos (Wilson) do que sobre a música (Glass). Acerca da construção musical de *Einstein on the Beach* ver: GALIZIA, L. R. Trilha sonora composta para “Einstein na Praia”: um exemplo de arquitetura musical. In: _____. **Os processos criativos de Robert Wilson**. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 40-57.

⁵⁰ SHEVTSOVA, 2007, p.92.

⁵¹ Nossa análise basear-se-á em excertos gravados e retirados da produção original, de 1976, disponível nos dois documentários que frequentemente citamos [*EINSTEIN on the Beach: The changing image of Opera*, 1985 e *ABSOLUTE Wilson*, 2006], e, também, em vídeos da remontagem de 2012, na França.

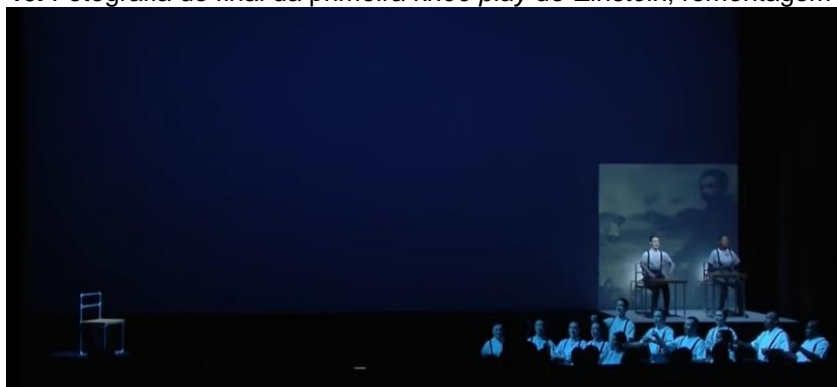
⁵² “Uma visão geral sobre cada cena de *Einstein* seria algo inadequado. Somente uma análise detalhada de cada cena nos permite descobrir como seus elementos foram articulados e construídos em conjunto” [SHEVTSOVA, 2007, p.92].

descrição das cenas anteriores a ela. Desta maneira, acreditamos que os leitores não familiarizados com este espetáculo poderão se “situar”, mesmo que minimamente, acerca do “fio narrativo” da ópera até a cena analisada.

Knee Play 1:

Somente o proscênio do palco é visível – há uma cortina branca seccionando o fundo do palco da boca de cena. Do lado esquerdo, rente à divisa do tablado com o foço da orquestra, há uma cadeira vazia. Do lado direito, próximo a coxia e rente a cortina branca, duas mesas e cadeiras estão posicionadas – também vazias e iluminadas – aguardando enquanto o público adentra o teatro. Com os espectadores acomodados, ouve-se uma única nota ser sustentada por um piano durante cerca de 15 segundos. Neste momento, os cantores passam a entoar os solfejos musicais (dó e lá; 1, 2, 3 ... 7, 8). Enquanto isso, duas atrizes (Sheryl Sutton e Lucinda Childs) ocupam as duas cadeiras vazias, começando, imediatamente, a falar números de forma aleatória. Sentadas nas “carteiras”, as duas atrizes dedilham teclados invisíveis sobre as mesas. Todos, desde os cantores e músicos que se encontram no foço da orquestra até as atrizes, estão vestidos iguais: calças largas (*baggy pants*), camisetas, suspensórios e tênis. A abertura é lenta, a repetição dos solfejos, dos números e das mesmas notas musicais, sustentadas por longos períodos de tempo por um piano, dão à cena uma atmosfera *zen*, quase meditativa (procedimento semelhante ao que ocorre com a repetição textual do espetáculo *The \$ Value of Men*⁵³). Uma imagem é projetada atrás das atrizes – seria Einstein pequeno? Então, um corte abrupto do som, seguido de um *blackout*, põe fim aos 22 minutos iniciais, que compreendem a primeira *knee play* de *Einstein on the beach*.

Figura 46. Fotografia do final da primeira *knee play* de *Einstein*, remontagem de 2012



Fonte: Imagem extraída da filmagem da remontagem de *Einstein*, em 2012 – França.

⁵³ Ver página 131.

Ato 1, cena 1 (Trem 1):

A luz ascende e a cortina que seccionava o palco não mais está lá. Nesta cena, que exala o amor de Wilson por longas linhas cruzando o palco – verticais, horizontais e diagonais⁵⁴ – há um enorme guindaste na esquerda, construído como uma escultura industrial. Um Einstein-criança está no topo do guindaste, lançando aviões de papel sobre o palco. À direita, Lucinda Childs caminha mecanicamente para frente e para trás, traçando uma pequena diagonal. Seus braços fazem movimentos rápidos para cima, como se tentasse agarrar alguma coisa no ar, contrastando com o pulso hipnótico da composição musical de Glass – estas ações repetem-se ao longo de, aproximadamente, 5 minutos. Então, do fundo do palco, saindo da última coxia da direita, começa a emergir, lentamente, uma locomotiva a vapor do século 19 – construindo uma grande linha horizontal, enfatizando e contrastando com a linha vertical (guindaste) e a diagonal (Childs) já existentes no palco. Uma linha vertical de luz aparece no topo do ciclorama traseiro, descendo até o chão e separando o espaço cênico em dois. *Blackout*. (este momento dura, aproximadamente, cinco minutos)

Figura 47. Momentos antes do primeiro *blackout* da cena 1, ato 1 (Trem 1)

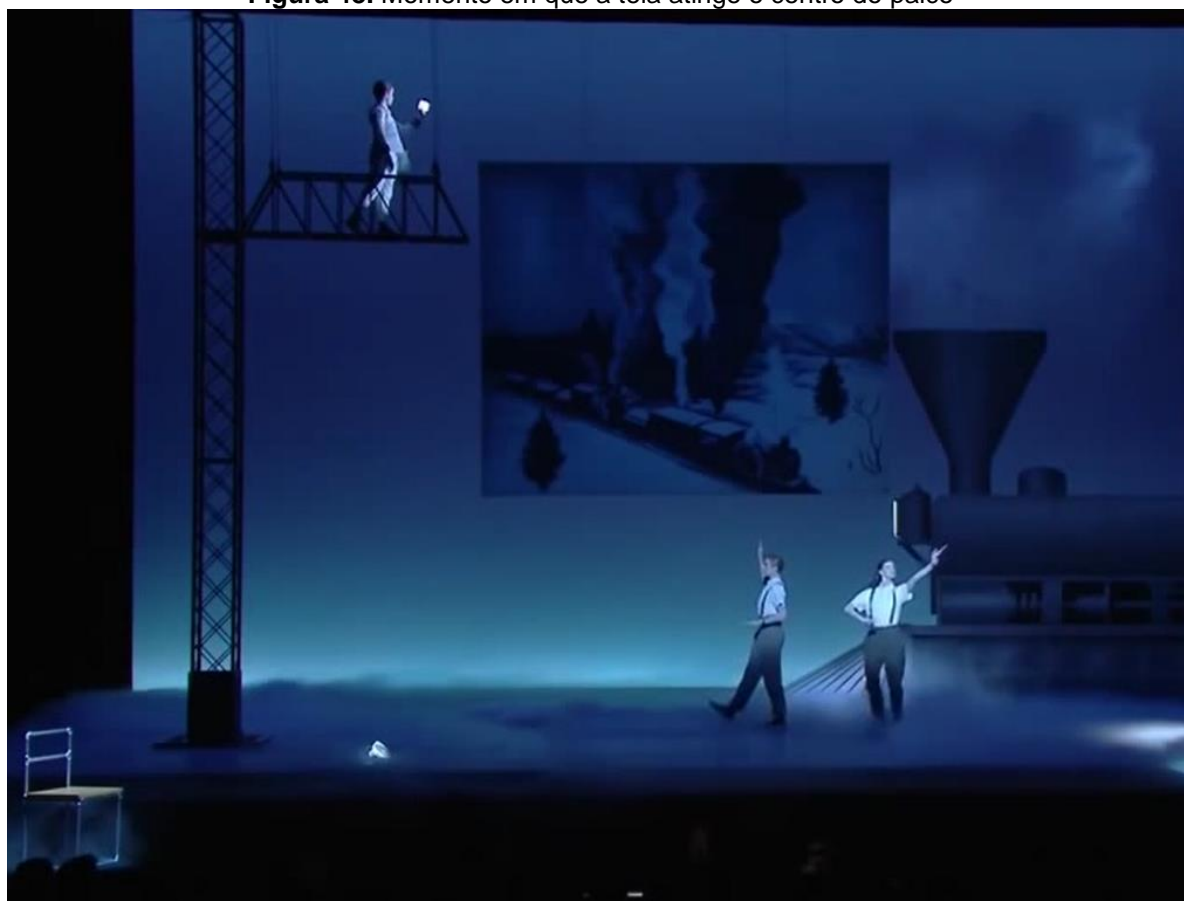


Fonte: Imagem extraída da filmagem da remontagem de *Einstein*, em 2012 – França.

⁵⁴ Ver página 66 – “Arranjo Arquitetural”.

A luz torna a ascender. No palco permanecem apenas Childs e o jovem Einstein, ainda sobre o guindaste. Uma segunda mulher entra e cruza o palco, executando movimentos que lembram um maquinista de trens a vapor. Novamente, o trem adentra o palco, porém, chegando mais próximo do centro do espaço cênico do que outrora. Uma tela pintada, representando uma ferrovia com trens a vapor, desce rente ao ciclorama, posicionando-se exatamente no centro da cena. Sobre os instrumentos, que repetem as mesmas notas musicais, ouvem-se vozes, indistintamente: alguém canta a vogal “o”; alguém repete “1966”; alguém pergunta “O que é isso?”. A tela pintada sobe e em seu lugar reaparece a linha vertical de luz. *Blackout*. (essa “sessão” da cena tem duração de aproximadamente 8 minutos)

Figura 48. Momento em que a tela atinge o centro do palco



Fonte: Imagem extraída da filmagem da remontagem de *Einstein*, em 2012 – França.

Na terceira, e última, parte deste segmento da cena – com 10 minutos de duração – o reascender das luzes nos revela que o trem não mais está lá. A diagonal traçada por Childs é aumentada, indo do fundo do palco até a boca da cena, seus movimentos tornam-se mais rápidos e agressivos. Pela direita do palco, adentra em

cena um homem com camiseta vermelha, de costas para ao público, escrevendo agilmente no ar – provavelmente a fórmula $E=mc^2$. Sutton, vestida exatamente como Childs (o uniforme de *Einstein*), atravessa o palco lendo um jornal. Uma outra atriz entra no palco, pega uma concha marítima que já se encontrava iluminada no chão, e a escuta. O trem volta a adentrar o palco, sendo agora possível visualizar completamente o seu primeiro vagão. A tempestade de palavras, junto com a música minimalista de Glass, dificilmente são indenticáveis: ouve-se, com clareza, “Crazy Eddy” e “self-service”. Com o trem chegando ao centro do palco, a movimentação de Childs transforma-se em uma dança, quase uma tarantella. Os cantores entoam números que correspondem à estrutura musical da peça, seus solfejos. Neste momento da primeira cena, a música caminha em um crescente agonizante: uma fábrica a todo vapor, uma revolução industrial – contrastando, nitidamente, com a primeira metade da cena, que a concedia um “efeito zen”. A linha de luz vertical volta a aparecer, e, enquanto ela desce em direção a chaminé do trem, o guindaste com o jovem Einstein inclina-se, também em direção a locomotiva. Corte seco. *Blackout*. Finda-se os 23 minutos que totalizam a primeira cena de *Einstein*.

Figura 49. Momentos antes do *blackout* que encerra a primeira cena de *Einstein*



Fonte: Imagem extraída da filmagem da remontagem de *Einstein*, em 2012 – França.

Ato 1, Cena 2 (Julgamento 1)

Em prol de facilitar nossa análise-descrição desta cena, buscando revelar o porquê de ela ser o melhor exemplar dentro do que consideramos o *big bang* wilsoniano, a dividiremos em três momentos distintos, uma vez que cada um deles se debruça sobre um tópico em específico: “Entrada”; “Mr. Bojangles”; “Paris”.

• ENTRADA:

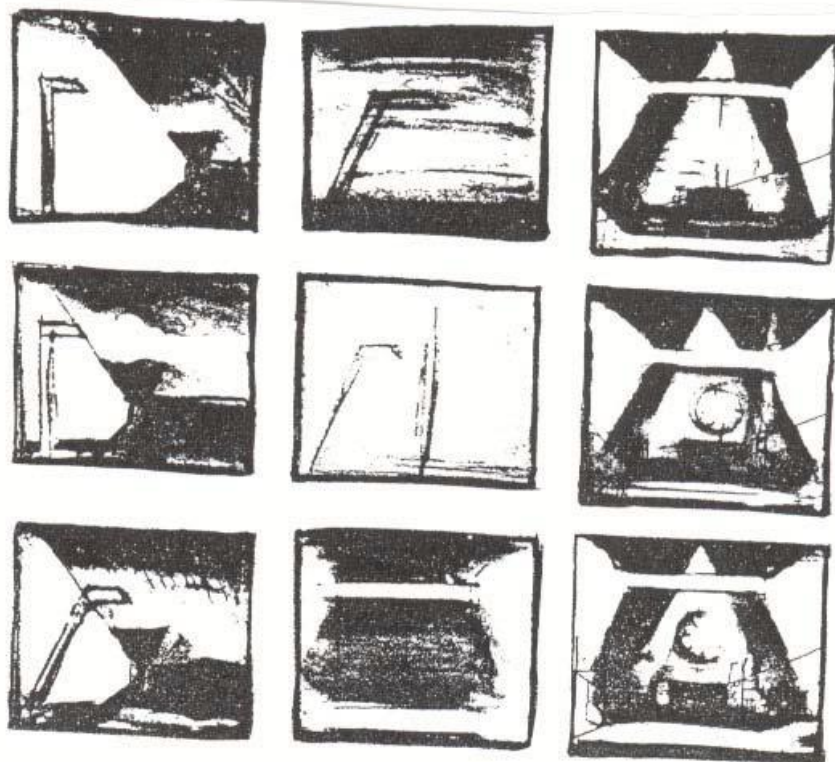
A primeira parte desta cena, a “Entrada”, tem aproximadamente 18 minutos de duração. Os seis primeiros minutos e meio podem ser vistos, basicamente, como uma transição de cenários no “estilo clássico wilsoniano”: o ciclorama do fundo iluminado e a frente do palco escurecida, deixando visível apenas o contorno sombreado dos atores e objetos cênicos da cena anterior – removidos vagarosamente por contrarregras, que, gradualmente, vão montando o cenário da próxima cena.

Nesta transição cênica, de um trem para um tribunal, fica evidente o uso, por parte de Wilson, dos conceitos de montagem e colagem – já apresentados ao tratarmos da “Alquimia Visual”⁵⁵ de suas encenações, com significativa influência do artista Raymond Andrews. Tais conceitos nos ajudam a apreender como o encenador, literalmente, monta e cola uma cena na outra – sem se preocupar em seguir uma linha narrativa “tradicional”, apresentando um começo, meio e fim lógico-racional, mas articulando as imagens e estruturas arquitetônicas presentes em seus *visual books* em um grande processo alquímico.

Na imagem seguinte (fig. 50), que é um excerto do *visual book* de *Einstein*, é possível identificar o final da cena 1 (a inclinação do guindaste indo de encontro ao trem) e sua transição à cena seguinte (a primeira parte da cena 2, a “Entrada”, e, também, um pedaço da segunda parte desta mesma cena, “Mr. Bojangles”). A imagem deve ser lida verticalmente, a partir da primeira coluna, de cima para baixo e assim sucessivamente.

⁵⁵ “Alquimia Visual: montagem, colagem e simultaneidade”, página 53.

Figura 50. *Visual Book* da cena 2, ato 1: “Entrada” e “Mr.Bojangles”



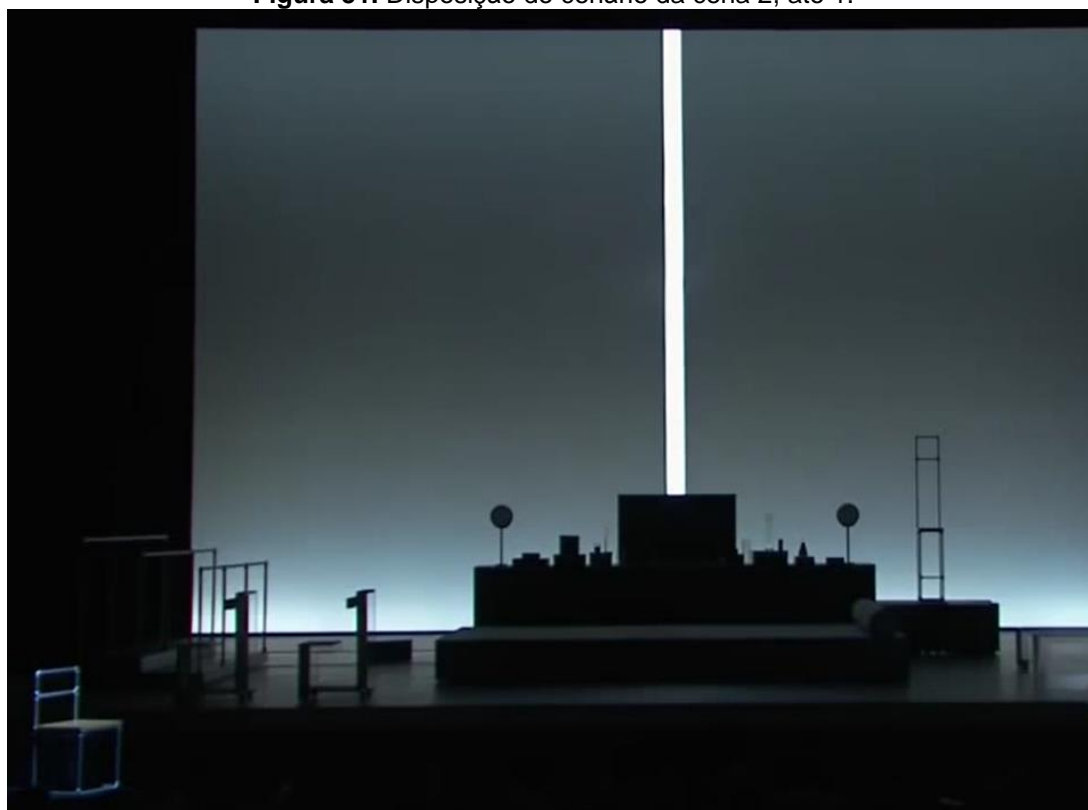
Fonte: Imagem extraída de MANZOOR, 2003, p 185.

Os momentos esboçados nos nove quadros que compreendem este único *visual book* totalizam, aproximadamente, 38 minutos cênicos. Como dito anteriormente⁵⁶, a utilização desta “ferramenta”, que subsidia a criação e a articulação cênica wilsoniana, é oriunda, principalmente, do contato de Bob Wilson com o artista Raymond Andrews.

Assim como é visível no *visual book* (fig. 50), na cena, propriamente dita, a saída do guindaste e do trem dão lugares à estruturas que, vistas apenas pelos seus contornos sombreados, assemelham-se a: uma grande mesa (no centro-fundo do palco); uma grande cama (no centro-centro do palco); dois degraus/praticáveis com corrimões na frente (esquerda-fundo do palco); duas mesas baixas (proscênio-esquerda); uma cadeira alta e estilizada (localizada do lado da grande mesa); dois bancos “comuns” (direita do palco); além da cadeira vazia e iluminada do Einstein-Violinista – que nunca sai de cena, esteja ela ocupada ou não – conforme pode ser visto na imagem abaixo:

⁵⁶ “Os *visual books*”, página 42.

Figura 51. Disposição do cenário da cena 2, ato 1.



Fonte: Imagem extraída da filmagem da remontagem de *Einstein*, em 2012 – França.

Com os objetos cênicos posicionados em seus devidos lugares, e sem a presença de figuras humanas, há um *blackout*. Pouco a pouco os elementos passam a ser iluminados: primeiro a grande cadeira, depois a cama, em seguida os degraus, a grande mesa, e por fim os dois bancos laterais. As duas mesas baixas, localizadas na boca de cena, permanecem apagadas.

Passados sete minutos e vinte segundos desta transição de cenários, quatro atores entram pela direita da cena, carregando em mãos pequenas sacolas de papel pardo. Três estão com o “uniforme” de *Einstein*; outro com uma vestimenta que lembra um índio apache (uma única pena sobre a cabeça, um poncho, e uma espécie de lança nas mãos). Com movimentos estilizados, mecanizados e precisamente coreografados, os atores vão em direção aos bancos e se sentam, de costas para o público. A partir deste momento, e pelos próximos 18 minutos, suas ações, repetitivas, podem ser descritas como: ler uma folha de papel, realizando movimentos de negação com a cabeça; virar para trás, tentando tocar na perna do outro; empurrar a mão daquele que tenta tocar na perna; abrir e fechar uma folha de jornal; permanecer imóvel, de costas e de pé (Índio).

Até este momento, salvo aqueles que leram o libreto da ópera antes de seu início, não há nada indicando, explicitamente, que a cena se passa em um tribunal. Mesmo assim, a presença de uma cama gigante no centro do palco, assim como a entrada de uma figura indígena, destoam do resto da cena, de sua “harmonia”, por assim dizer. Esta dissociação vai se intensificando a medida em que a cena se desenvolve e vai se associando, cada vez mais, com um tribunal.

Tais elementos (a cama e o índio), que estão deslocados e dissociados do restante, estão relacionados com o uso, por parte de Wilson, uma vez mais, dos conceitos de montagem e colagem – agregando-se a ideia de simultaneidade. Afinal, como o próprio Wilson nos diz: “Se você pegar um candelabro barroco e colocar sobre uma mesa barroca, não há nada. Mas se você pegar um candelabro barroco e colocá-lo sobre uma rocha, há algo.”⁵⁷ E é sobre esta declaração que o teatro wilsoniano se debruça.

Ainda, se omitimos a informação anterior acerca dos porquês das três imagens basais de *Einstein* serem um trem, um tribunal e uma espaçonave, a montagem cênica proposta por Wilson, através de seus processos alquímicos, é capaz de levantar inúmeras questões, como: Qual a relação entre trens, tribunais e espaçonaves na vida de Einstein? Ou, quais são as possíveis ligações e conexões existentes entre trens e tribunais? E espaçonaves? Por que há uma cama no meio de um tribunal? E um índio apache? O que esses elementos têm haver com julgamentos, ou, então, com trens? E esses elementos ficam em “suspensão” na cena, para que os espectadores possam, a seu bel prazer, elaborar – ou não – os porquês de estarem ali.

Figura 52. A figura indígena e a cama, em *Einstein*



Fonte: Imagem extraída da filmagem da remontagem de *Einstein*, em 2012 – França.

⁵⁷ WILSON, Bob in: *EINSTEIN on the Beach: The changing image of Opera*, 1985, 2min.

Dando continuidade à nossa análise-descritiva, aos oito minutos e 10 segundos de cena surge, pela esquerda, dois grupos de cinco pessoas cada: estão vestidos com o uniforme de Einstein e têm em mãos sacolas de papel pardo. Sobem nos degraus e permanecem de perfil para a plateia, deixando os sacos de papel no chão (o júri, talvez?). Pousam ambas as mãos no corrimão a sua frente e começam a entoar os solfejos musicais: *lá...mi...lá...mi...*

Duas atrizes saem pela mesma coxia do grupo anterior. Em suas mãos também há sacolas de papel pardo. Enquanto caminham, em direção as duas mesas na boca de cena, realizam pequenas movimentações. Na verdade, uma realiza, enquanto a outra atriz a imita – algo semelhante ao “jogo do espelho”⁵⁸. Por fim assumem as duas cadeiras, deixando suas sacolas de papel pardo no chão (lanchinhos? almoço?). Sentadas, ambas fazem pequenas ações com suas mãos: lixam as unhas; datilografam; piscam uma para a outra, dando leves risadinhas; e “fofocam”. Seriam elas estenógrafas?

Com 11 minutos de cena, finalmente vai se delineando a situação cênica: Sheryl Sutton, impetuosamente, atravessa o palco pondo-se de pé ao lado da grande mesa central. Sob seus braços há um caderno preto. Nas suas mãos há uma sacola de papel pardo. Logo atrás de Sutton entram dois juízes, Christopher Knowles e Mr. Johnson (ambos dramaturgos textuais de *Einstein*), vestidos com trajes que remontam os magistrados da Inglaterra do século XVIII: perucas brancas e antiquadas togas. Os juízes tomam seus lugares por de trás da grande mesa central – eles também trazem lanchinhos em sacolas de papel pardo.

Enquanto o Einstein-violinista toma seu lugar, na cadeira que sempre está lá, Lucinda Childs adentra o palco, indo sentar-se na alta cadeira ao lado do gabinete dos juízes (possivelmente uma testemunha).

Aproximadamente aos 14 minutos de cena, Mr. Johnson e C. Knowles, alternadamente, repetem seis vezes, com autoridade, enquanto batem o martelo sobre a mesa: “*This court of common pleas is now in session*” (algo como “Este tribunal ordinário está agora em sessão”). Ao mesmo tempo em que executam essa ação, “brincam” com os elementos que estão sobre as suas mesas, todos ligados a

⁵⁸ Um dos jogos teatrais mais famoso e corriqueiro em oficinas e aulas. Presente em: SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin**; tradução de Ingrid Dormien Koudela. 2ªEd – São Paulo: Perspectiva, 2006.

laboratórios: beckers, tubos de ensaio, erlenmeyers, provetas graduadas, entre outros (uma vez mais a ressignificação de elementos através dos processos alquímicos visuais wilsonianos se faz presente – uma clara associação a Einstein e seus experimentos). Estas ações ocorrem por, aproximadamente, três minutos e meio. Os jurados ainda cantam os solfejos musicais: *mi...la...mi...la*

Ao final da última fala dos juízes, pela esquerda do palco, um homem entra correndo. Seus olhos vidrados em seu punho erguido (um relógio, talvez). Ele usa um terno preto e tem em suas mãos uma maleta contornada por fitas de iluminação. Ao perceber que está exatamente no meio da cena, congela. Os jurados, que por aproximadamente dez minutos entoavam as notas musicais “mi e lá”, cessam. A cena silencia-se completamente.

A entrada deste ator, o último que compõem a cena 2, do ato 1, finaliza a primeira parte desta cena, a “Entrada”.

Figura 53. Disposição dos atores ao final da primeira parte da cena 2, ato 1.



Fonte: Imagem extraída da filmagem da remontagem de *Einstein*, em 2012 – França.

Para além de demonstrar a disposição dos atores ao final da primeira parte da cena 2, a imagem acima (fig.53) ainda é capaz de nos revelar outra questão intrínseca ao trabalho de Wilson, com significativa influência de Raymond Andrews: o “Arranjo Arquitetural”⁵⁹ dos elementos cênicos.

⁵⁹ Página 66.

Como o próprio encenador nos diz, sua preocupação não está em ter uma mensagem em cada espetáculo, mas sim em realizar, cenicamente, “um arranjo arquitetural no espaço e no tempo”⁶⁰ dos elementos que compõem aquela produção. Afinal, segundo o mesmo, “o que é importante é que entremos no teatro para compartilhar algo. Se a figura principal já for conhecida, em tese, nós não precisamos nos preocupar em contar uma história, pois ela já foi contada”⁶¹.

A predominância dos polígonos quadriláteros é evidente nesta cena: tanto a disposição dos objetos cênicos, como suas formas e os recortes de luz, enfatizam a predominância de quadrados e retângulos. Até mesmo a maleta, que está nas mãos do último ator que adentrou em cena, tem o seu perímetro delimitado por fitas de iluminação. Inclusive, durante esta cena, há um quadrado “fora” do palco, sobre o proscênio, que permanece o tempo todo iluminado e vazio.

Um olhar mais atento, no que tange a iluminação, é capaz de nos demonstrar o uso wilsoniano do recurso de perspectiva – que ganhou adeptos durante o período conhecido por Renascimento Italiano, mas que também surge nas pinturas de Paul Cézanne⁶². Tal recurso é visível no ciclorama localizado atrás da mesa dos juízes: o recorte perpendicular das linhas dá à cena uma maior impressão de profundidade e monumentalidade. Tal aspecto, sob minha ótica, age de duas maneiras na cena: ou buscando enfatizar a força, imponência e importância dos juízes em um tribunal, ou tentando traçar uma possível conexão com uma estrada, uma ferrovia, e, logo, com o trem da cena anterior. Enfim, quaisquer que sejam as intenções de Wilson, fica evidente, neste momento, a preocupação do encenador, como de costume, com a disposição arquitetônica dos elementos que desta cena fazem parte.

•“MR. BOJANGLES”:

Dando continuidade a nossa análise-descritiva chegamos na segunda metade da cena 2 do ato 1, “Mr. Bojangles”. Se até este momento pouco se fazia perceptível a influência do artista Christopher Knowles dentro do espetáculo *Einstein*

⁶⁰ SHEVTSOVA, 2007, p.52.

⁶¹ Ibid., p. 328.

⁶² Como dito anteriormente, o pintor Paul Cézanne é uma das grandes referências artísticas de Bob Wilson. Ver página 68.

on the Beach (com pouquíssimas inserções textuais reconhecíveis e/ou audíveis), é aqui que a coisa muda de figura.

Ao reparar que está posicionado exatamente do meio do palco, o homem-de-terno-com-maleta-iluminada dirige seu olhar aos juízes, como que pedindo perdão pela interrupção do julgamento que acabara de começar (afinal, sua entrada coincide com a sexta e última repetição da frase “*This court of common pleas is now in session*”). Sob o desprezo estampado nos olhos dos dois magistrados, o homem-de-terno-com-maleta-iluminada retorna pelo mesmo caminho que acabara de traçar, posicionando-se ao lado dos degraus repletos de jurados e atrás das duas estenógrafas. Enquanto estas ações ocorrem, os jurados, que antes entoavam as notas “mi e lá”, passam a entoar, em seu lugar as notas “dó e lá”. Os outros personagens-elementos que compõem o tribunal continuam a executar suas ações, já citadas anteriormente, sem nenhuma alteração.

A única que parece notar a presença do homem-de-terno-com-maleta-iluminada, e reagir a sua presença, é a atriz Sheryl Sutton, que, ainda posicionada ao lado dos juízes, começa a folhear um caderno, que outrora estava sob seus braços.

Exatamente no mesmo segundo que o homem-de-terno-com-maleta-iluminada se posiciona ao lado do júri, Sutton começa a falar, pausadamente, sem qualquer “coloração/nuance” sentimental, o seguinte texto escrito por Christopher Knowles⁶³:

LAWYER: MR. BOJANGLES

(Text written by Christopher Knowles)

If you see any of those baggy pants it was huge
Mr Bojangles
If you see any of those baggy pants, it was huge, chuck the hills
If you know it was a violin to be, answer the telephone,
and if any one asks you, please, it was trees it it it is like that
Mr Bojangles, Mr Bojangles, I reach you
So this is about the things on the table so this one could be counting up.
The scarf of where in Black and White
Mr Bojangles If you see any of those baggy pants, chuck the hills
It was huge, If you know it was a violin to be, answer the telephone
and if anyone asks you, please, it was trees it it it is like that.
Mr Bojangles Mr Bojangles Mr Bojangles I reach you
The scarf of where in Black and White

⁶³ O texto “Mr. Bojangles”, já contendo a autoria de Christopher Knowles, foi extraído do libreto original da ópera. Aqui, uma vez mais buscamos realizar uma tradução do mesmo.

This is about the things on the table.
 This one could be counting up.
 This one has been being very American.
 The scarf of where in Black and White.
 If you see any of those baggy pants, it was huge, chuck the hills
 If you know it was a violin to be, answer the telephone
 and if any one asks you, please, it was trees it it it it it it it it it
 is like that
 So this could be reflections for
 Christopher Knowles-John Lennon
 Paul McCartney-George Harrison
 This has
 This is about the things on the table
 This one has been very American
 So this could be like weeeeeeeee
 Mr Bojangles
 This could be about the things on the table This about the gun gun gun gun gun ...
 This has

ADVOGADO: Sr. Bojangles

(Texto escrito por Christopher Knowles)

Se você vir qualquer uma dessas calças largas, eram enormes
 Sr. Bojangles
 Se você vir qualquer uma dessas calças largas, eram enormes, fuja às colinas
 Se você souber que era um violino a ser, atenda ao telefone,
 e se qualquer um o perguntar, por favor, eram árvores isto isto isto é desse jeito
 Sr. Bojangles, Sr. Bojangles, eu o alcanço
 Portanto, isto é sobre as coisas sobre a mesa, então isto poderia estar contando
 O lenço de onde em preto e branco
 Sr. Bojangles, Se você vir qualquer uma daquelas calças largas, fuja às colinas
 Eram enormes, se você souber que era um violino a ser, atenda ao telefone,
 E se alguém o perguntar, por favor, eram árvores isto isto isto é desse jeito
 Sr. Bojangles Sr. Bojangles Sr. Bojangles Eu alcanço você
 O lenço de onde em preto e branco
 Isto é sobre as coisas na mesa.
 Este poderia estar contando.
 Este tem sido muito americano.
 O lenço de onde em preto e branco.
 Se você vir qualquer uma dessas calças largas, eram enormes, fuja às colinas
 Se você souber que era um violino a ser, atenda ao telefone,
 e se alguém o perguntar, por favor, eram árvores isto isto isto isto isto isto isto
 é assim
 Portanto, isso pode ser reflexões de
 Christopher Knowles-John Lennon
 Paul McCartney-George Harrison
 Este tem
 Isto é sobre as coisas na mesa
 Este tem sido muito americano
 Então isso poderia ser como nóóóóóóóóóóó
 Sr. Bojangles
 Isso poderia ser sobre as coisas na mesa Isto sobre a arma arma arma arma ... Isto tem

Enquanto o texto é ouvido integralmente, pela primeira vez, os outros personagens-elementos do tribunal lentamente modificam suas ações: os juízes ora cochicham, ora fazem pequenas anotações; os jurados ora coçam as cabeças (pensando no que estão ouvindo?), ora giram canetas por entre os dedos; o homem-de-terno-com-maleta-iluminada ora permanece estático, alternando o olhar entre os juízes e a plateia, e ora sustenta-se em uma única perna, balançando a maleta para trás e para frente; as estenógrafas, assim como Lucinda Childs (a testemunha) e os atores nos bancos (os observadores), permanecem realizando as mesmas ações de outrora.

A última sentença do texto (*“This has...”*) é literalmente interrompida por duas interpelações, vindas cada uma de um jurado diferente – um homem, que entoa uma única nota gravíssima, e uma mulher, que entoa uma única nota extremamente aguda. A advogada-Sutton, então, interrompe sua argumentação inicial e vai em direção a mesa dos juízes, como se fosse realizar uma conversa em particular com ambos. Ali permanece. A interpelação dos dois jurados também interrompe os solfejos musicais, que eram cantados por todo o júri, e a ação dos outros atores. Na cena, apenas a melodia repetitiva do Einstein-violinista é ouvida.

Até aqui, passaram-se exatamente, com precisão cirúrgica, 6 minutos da segunda parte da cena 2 de *Einstein*, a “Mr.Bojangles” – ou 23 minutos e 45 segundos de toda cena (1h18min45seg da ópera). Portanto, em prol de que possamos desvelar algumas questões arraigadas no texto de Knowles supracitado, por um breve momento pausaremos nossa análise-descritiva desta cena.

Antes de qualquer coisa, mesmo o texto de *Einstein* não seguindo a mesma estruturação visuoespacial dos textos anteriores de Knowles (vide a estruturação de

*A Letter for Queen Victoria*⁶⁴), a maneira com a qual Sheryl Sutton pronuncia as palavras e sentenças, de forma extremamente pausada, destacando o intervalo de tempo e o silêncio entre uma frase e outra, assemelha-se, e muito, com a ideia de “Discurso Arquitetônico”⁶⁵. Tal ideia está centrada, como já dissemos, em uma preocupação em dispor o texto, no decorrer da cena, de tal modo que suas partes possam ser decompostas em tamanhos e durações semelhantes.

Além disso, mesmo não tão proeminente como o é em *Value*, há alguns excertos deste primeiro texto de *Einstein* que podem ser equiparados à ideia de “Palavras como Moléculas”⁶⁶ – outro conceito oriundo da parceria Wilson-Knowles. Esta ideia calca-se em uma espécie de desintegração do discurso sonoro-verbal – seja em termos fonéticos, sintáticos ou morfológicos – a um ponto em que tal discurso transmuta-se, assemelhando-se, em alguns aspectos, a uma estrutura de harmonia musical. É o caso da repetição dos termos “*it*” e “*gun*”, mas também a extensão da vogal “E”, na palavra “*we*”, por exemplo.

Mas, afinal, quem é o Mr. Bojangles que Sutton, a partir do texto de Knowles, tanto se refere? Uma primeira resposta cabível a esta pergunta, e dado um conhecimento básico de como um tribunal funciona, pode nos levar a crer que o Sr. Bojangles seja, na verdade, o júri como um todo – afinal, é para eles que é dirigida a argumentação inicial de promotores e advogados. Contudo, não podemos esquecer que o autor deste texto é o artista-autista Christopher Knowles, e, como já visto nesta

⁶⁴ Excertos de *A Letter for Queen Victoria*, a partir da página 109:

1 e 2	WHEEL WHAT WHEN NOW HOW	
	THERE THERE THERE THERE (PAUSE)	OK
	THERE THERE THERE THERE (PAUSE)	OK
		[...]
CHRIS:	SPUPS SPUPS	

⁶⁵ Ver “Discurso Arquitetônico”, página 109.

⁶⁶ “Palavras como moléculas”, página 131.

dissertação, nenhuma de suas produções textuais é literal, com apenas um significado lógico e objetivo.

Portanto, assim como Knowles, precisamos ir um pouco mais além em nossas inferências e associações. Sob meu ponto de vista, o Mr.Bojangles é o próprio Einstein – tanto o que concede título à ópera, como o que dela participa enquanto um personagem.

Os fatos, que sustentam meu ponto de vista são os seguintes: no ano de 1968, o compositor, ator e cantor Sammy Davis Jr. (1925-1990)⁶⁷ lançou uma música intitulada “Mr.Bojangles”. Essa música ficou famosa graças as regravações do cantor Bob Dylan, em 1973, e da cantora Nina Simone, em 1974. Os dois primeiros versos, que abrem a canção, são estes:

*“I knew a man Bojangles and he'd dance for you in worn out shoes
Silver hair, ragged shirt and baggy pants, that old soft shoe”*

*“Eu conheci um homem Bojangles e ele dançou para você em seus sapatos desgastados
Cabelos grisalhos, camisa esfarrapada e calças largas”*

Se não bastasse apenas o aparecimento das palavras *Bojangles* e *baggy pants*, extremamente recorrentes do texto de Knowles, a canção de Sammy Davis Jr. ainda descreve, com precisão, a figura de Einstein na ópera: seus cabelos grisalhos, camisa esfarrapada, calças largas e sapatos desgastados. O texto de Knowles ainda cita um violinista, como o próprio Einstein da ópera o é.

Além disto, a canção menciona, ainda, em seu quinto verso, uma cela, que vem a aparecer na segunda cena do Tribunal (cena 1, ato 3 – figura 43). Esta cena finda-se com uma testemunha entoando os versos iniciais da música “I Fell the Earth Move”, de Carole King, no início de sua fala – também escrita por Knowles, que, assim como Raymond Andrews, ganhou um radinho de pilha de Wilson⁶⁸. Christopher ainda nos dá mais uma pista da fonte de inspiração de seu texto ao se colocar como o 4º integrante dos Beatles, no lugar de Ringo Starr.

Mas enfim, quaisquer que sejam as influências que levaram Knowles a escrever este texto, ele o é primeiro a aparecer integralmente na ópera, uma hora e

⁶⁷ Norte-americano, essencialmente dançarino e cantor, passou sua infância no vaudeville, tornado-se conhecido por suas performances na Broadway e em Las Vegas. Fez parte do grupo de atores liderados por Frank Sinatra, conhecido como Rat Pack. Vítima de racismo toda a sua vida, foi o primeiro artista negro a conseguir estrelar o seu próprio programa de televisão nos Estados Unidos.

⁶⁸ BRECHT, 1978, p.134.

doze minutos após o seu início. Este mesmo texto será ouvido mais quatro vezes nesta cena – com um intervalo de cinco minutos e meio entre a primeira oitiva e as seguintes.

Neste intervalo de tempo, que abarca o final da fala de Sutton e o seu regresso, pouco ocorre cenicamente – com exceção de uma jurada que constantemente grita “*no*” (ou seria “*go*”?) e dos dois magistrados escrevendo em cadernos e de um relógio posicionando-se atrás da mesa central (fig. 54), os outros atores-elementos do tribunal permanecem realizando as mesmas ações de outrora.

Figura 54. O relógio atrás da mesa dos juízes



Fonte: Imagem extraída da filmagem da remontagem de *Einstein*, em 2012 – França.

Sutton, que nestes cinco minutos entre suas falas permanecera defronte à mesa dos juízes, retorna ao seu lugar inicial (ao lado da mesa) assim que Mr. Johnson (o juiz mais velho) mostra-lhe alguns escritos em uma folha de papel. Ao retornar para o seu lugar, Sutton repete o mesmo texto, “Mr. Bojangles”. Porém, agora, sem as mesmas pausas de outrora, que concediam ao texto um caráter arquitetônico. O texto passa a ser falado de maneira extremamente rápida, com algumas palavras sendo “engolidas” pelo ritmo imposto pela atriz.

Dado quatro repetições, que totalizam quatro minutos, Sutton lentamente começa a locomover-se no palco, indo à boca de cena. Acompanhando seus passos, surge um grande círculo negro no fundo da cena, que começa a encobrir o relógio: um eclipse – uma alusão ao mesmo fenômeno de 29 de maio, de 1919, que ajudou a

comprovar, experimentalmente, a Teoria da Relatividade Geral do físico alemão, publicada quatro anos antes.

Figura 55. O Eclipse, na imagem, parcial



Fonte: Imagem extraída da filmagem da remontagem de *Einstein*, em 2012 – França.

Com Sutton atingindo a frente do palco, todos interrompem suas atividades, pegam seus sacos de papel pardo (com exceção dos dois juízes e da testemunha, Lucinda Childs) e posicionam-se ao lado da atriz. Abrem os sacos e de lá retiram um copo de café e uma pequena bolacha. Todos comem e bebem ao mesmo tempo, coreograficamente. Dado o fim das bolachas, fecham os sacos e olham, ao mesmo tempo, para os seus relógios de pulso. Essas ações levam, aproximadamente, três minutos e meio para ocorrerem. São com elas que se finda a segunda parte da cena 2, “Mr.Bojangles”, e inicia-se a última parte, “Paris”.

Figura 56. Momento final da segunda parte da cena 2, ato 1, “Mr. Bojangles”



Fonte: Imagem extraída da filmagem da remontagem de *Einstein*, em 2012 – França.

•**"PARIS":**

Esta sessão, com seis minutos de duração, dá fim a segunda cena do ato um, o primeiro julgamento.

Após o olhar súbito para os relógios de pulso, cada um dos elementos-atores do tribunal retorna aos seus lugares. Quando todos se posicionam onde outrora estavam, o juiz mais velho (Mr. Johnson) bate três vezes o martelo, começando imediatamente a falar. Todos congelam em seus lugares, encarando a plateia. Sobre as mesmas notas repetitivas tocadas por um órgão, que, uma vez mais, cria uma "atmosfera zen" à cena, o seguinte texto pode ser ouvido⁶⁹:

OLD JUDGE: PARIS (IN ORIGINAL PRODUCTION)
(Text written by Mr. Samuel M. Johnson)

When considering the best liked cities on earth, Paris looms large among them. Paris is one of the world's greatest tourist attractions. And not without reason, for Paris has much to offer. Paris does not have a multiplicity of skyscrapers like New York, but it has much beauty and elegance. And Paris has an illustrious background of history.

In Paris there is a number of young men who are very beautiful, very charming and very lovable. Paris is called "the city of lights." But these young men who are very beautiful, very charming, and very lovable, prefer the darkness for their social activities.

One of the most beautiful streets of Paris is called *Les Champs-Élysées*, which means the Elysian Fields. It is very broad, bordered with trees, and very pleasant to look at.

One of the most beautiful things of Paris is a lady. She is not too broad, bordered with smiles, and very, very, very pleasant to look at. When a gentleman contemplates a lady of Paris, the gentleman is apt to exclaim: "*Oo la la*," for the ladies of Paris are very charming. And the ladies of Paris are dedicated to the classic declaration, expressed in the words: "*L'amour, toujours l'amour!*"

A Russian man once said that the eyes of a Paris lady are as intoxicating as good wine, and that her burning kisses are capable of melting the gold in a man's teeth.

In Germany, in Italy, in Congo, in China, and in the United States, there are men who say: "If you've never been kissed by a lady of Paris, you've never been kissed at all."

⁶⁹ O texto foi escrito pelo próprio ator que o fala em cena, Mr. Johnson. Para o *revival* de 1984, o mesmo escreveu um outro texto, intitulado "*All men are equal*" – que fora utilizado nas remontagens de 1992 e 2010. Entretanto, e pelo fato de Christopher Knowles estar presente apenas na produção original, de 1976, nossos comentários se debruçaram sobre o texto que desta montagem fez parte.

JUIZ MAIS VELHO: PARIS (PRODUÇÃO ORIGINAL)

(Texto escrito por Sr. Samuel M. Johnson)

Ao considerar as cidades mais bem-gostadas na terra, Paris aparece entre elas. Paris é uma das maiores atrações turísticas do mundo. E não sem razão, pois Paris têm muito a oferecer. Paris não tem uma multiplicidade de arranha-céus como Nova York, mas tem muita beleza e elegância. E Paris tem um passado histórico ilustre.

Em Paris há um número de jovens que são muito bonitos, muito charmosos e muito amáveis. Paris é chamado de "a cidade das luzes". Mas esses jovens que são muito bonitos, muito charmosos e muito amáveis, preferem a escuridão para suas atividades sociais.

Uma das ruas mais bonitas de Paris é chamado *Les Champs-Elysees*, que significa os Campos Elísios. É muito amplo, rodeado por árvores, e muito agradável de se ver.

Uma das coisas mais bonitas de Paris é a dama. Ela não é muito grande, cercada de sorrisos, e muito, muito, muito agradável de se olhar. Quando um cavalheiro contempla uma senhora de Paris, o cavalheiro é capaz de exclamar: "*Oh la la*", pois as damas de Paris são muito charmosas. E as damas de Paris são dedicadas a declarações clássicas, expressa nas palavras: "*L'amour, toujours l'amour!*"

Um homem russo disse uma vez que os olhos de uma senhora de Paris são tão intoxicantes como o bom vinho, e que seus beijos ardentes são capazes de derreter o ouro nos dentes de um homem.

Na Alemanha, na Itália, no Congo, na China e nos Estados Unidos, há homens que dizem: "Se você nunca foi beijado por uma senhora de Paris, então você nunca foi beijado de verdade".

Como se pode ver, o texto "Paris", escrito e falado por Mr. Johnson, em muito se difere do estilo textual de Knowles-Wilson: sua disposição, assim como a maneira com a qual é falado, não apresenta um caráter arquitetônico; suas palavras não são quebradas em moléculas, em fatias estritamente sonoras; suas sentenças não são um compêndio de frases "aleatórias" que foram retiradas de seu contexto original de produção e articuladas, coladas e montadas em um novo contexto - como o é o texto de *I Was Sitting on my Patio...* Entretanto, tanto a situação cênica em que o texto é ouvido, como o seu conteúdo e a figura que o enuncia (um Juíz), estão completamente dissociados da cena em questão (um tribunal), sendo possível, então, agregar ao mesmo a ideia de "Alquimia Verbal"⁷⁰: o preceito wilsoniano de não impor uma estética fascista aos espectadores, ao impor a eles uma única interpretação

⁷⁰"Alquimia Verbal", ver página 143.

possível da cena. Afinal, no teatro wilsoniano, “o espectador é o principal responsável por criar o sentido das coisas”⁷¹.

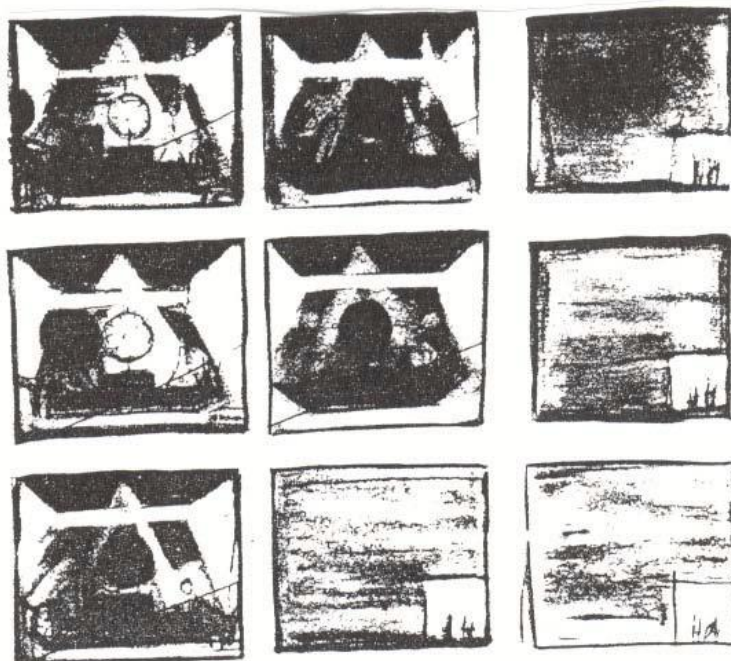
E é seguindo este viés que surge o último texto desta cena, que finda a primeira cena Tribunal e que, em pouco mais de oito linhas, torna-se o responsável por salientar o *big bang* wilsoniano que ocorre em *Einstein on the Beach* – unindo, sob nossa ótica, definitivamente o “mundo das Imagens” (Raymond Andrews) com o “mundo das Palavras” (Christopher Knowles) dentro do universo estético do encenador Robert Wilson.

Este último texto, escrito e dito pelo próprio Christopher Knowles, aparece em cena logo após a fala final de Mr. Johnson, presente em seu texto “Paris”. Neste momento, o eclipse presente no *visual book* do espetáculo já ocorrera (fig. 57); os atores-elementos do tribunal permanecem em seus lugares, arquitetonicamente arranjados em padrões geométricos-quadriláteros (fig. 53, pág. 182); a cama e a figura indígena, que outrora já não tinham o porquê estarem ali, agora estão completamente dissociadas da cena e sua situação – são dois elementos, literalmente, colados e montados no espaço em um processo alquímico visual (fig. 52, pág. 180); não obstante, devido a precisão cirúrgica da movimentação dos atores e os diálogos precisos de suas ações com os outros diversos elementos cênicos, podemos afirmar que *Einstein on the Beach* também se debruçou sobre a ideia de “Escutar com o corpo (ou o “preencher das formas”)⁷² – aspecto este que diz respeito ao processo de preparação dos atores wilsonianos às encenações.

⁷¹ WILSON, 1985, s/ p.

⁷² Ver página 77.

Figura 57. *Visual book* de *Einstein*: momentos finais da cena 2, ato 1 (Julgamento 1), e a *Knee Play* 2



Fonte: Imagem extraída de MANZOOR, 2003, p 186.

YOUNG JUDGE

(Text written by Christopher Knowles)

Would
Would it
Would it get
Would it get some
Would it get some wind
Would it get some wind for
Would it get some wind for the
Would it get some wind for the sailboat

JUÍZ JOVEM

(Texto escrito por Christopher Knowles)

Haveria
Haveria
Haveria
Haveria algum
Haveria algum vento
Haveria algum vento para
Haveria algum vento para o
Haveria algum vento para o veleiro

Como é facilmente identificável, este texto de Knowles uma vez mais retorna à ideia de “Discurso Arquitetônico”, impondo padrões visuo-espaciais às palavras, tal qual a poesia concreta o faz. A disposição das palavras, em inglês, ao mesmo tempo que formam a vela de um veleiro, e logo um triângulo, ainda faz com que a chegada do vento “empurre o veleiro para mais longe”.

Ainda, indo na contramão do que é apresentado no texto de *Value*⁷³, porém, fazendo uso do mesmo princípio, ao invés das palavras neste texto de Knowles serem

⁷³ Como dito anteriormente, o texto de *Value* pode ser visto como um processo contínuo de construção e reconstrução de palavras e sentenças, uma espécie de *modus operandi* que visa a desintegração constante do

“quebradas em moléculas”, suas sentenças são construídas “molecularmente”: adiciona-se novos termos à medida em que o texto vai se desenvolvendo.

Podemos, também, associar este texto de Knowles com a ideia de “Alquimia Verbal”. Afinal, assim como o texto que o antecede (“Paris”), não há, até este momento da ópera, nenhum indício que o relacione logicamente com o que se passou, e se passa, em cena. Ademais, com este texto sendo ouvido imediatamente após o texto “Paris”, automaticamente buscamos criar algum tipo de diálogo ou relação entre ambos – como tal ato é praticamente impossível, uma vez mais este texto soa como algo colado e dissociado da cena, e da ópera, como um todo.

Então, com o vento chegando para mover o veleiro (*“Would it get some wind for the sailboat”*), as luzes se apagam e há um *blackout*.

Finda-se o primeiro ato de *Einstein on the Beach*.

A ideia de um veleiro partindo não poderia ocorrer em um momento mais oportuno. Simbolicamente ele representa os novos rumos que a cena wilsoniana levaria a tomar após *Einstein*. As novas preocupações e direções que o trabalho cênico de Bob Wilson viria a tomar após a estreia deste espetáculo.

Einstein pode ser visto, sobretudo, como um ponto de ruptura e transição dentro da estética wilsoniana, embebido tanto de ideias e conceitos oriundos da primeira fase de seu trabalho, o “Teatro das Visões”⁷⁴, como da segunda, a “Desconstrução da Linguagem”⁷⁵.

Ou seja, esta obra se tornou um marco dentro da trajetória artística wilsoniana, principalmente, por conta do *big bang* Wilson-Andrews-Knowles – o imbricamento justaposto, pela primeira vez em sua obra, entre Cena-Imagem-Palavra.

Ironicamente, a única crítica⁷⁶, na época da estreia, à ópera, é o que a melhor define:

A obra é de uma gagueira obsessiva, guiada pela repetição constante de suas palavras e imagens, fazendo-a parecer uma lição à reeducação de deficientes mentais ou uma espécie de terapia contra a depressão.

discurso verbal, transformando tanto a palavra falada, como a escrita, em unidades quase não-verbais, em meras “moléculas”. Para mais informações, ver página X.

⁷⁴ Cf. BRECHT, S. **The theatre of visions – Bob Wilson**, 1978

⁷⁵ Cf. HOLMBERG, A. **The theatre of Robert Wilson**, 1996

⁷⁶ *L’Aurore*, 28 de julho de 1976. In: SHEVTSOVA, M. **Robert Wilson**, 2007, p.83.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre os anos de 1970 e 1980, poucos artistas teatrais modificaram tanto este campo e influenciaram tanto as possibilidades de se pensá-lo de um modo novo quanto Robert Wilson. Muito disso se deve ao seu encontro e colaboração profícua, durante este período, com os – agora – artistas Raymond Andrews e Christopher Knowles. Todavia, ele não foi poupado do destino comum de muito de seus pares: seus últimos trabalhos retomaram aqueles recursos teatrais que, “quando eram novos, fizeram com que se revisse o espaço teatral de uma época, mas depois perderam muito de seu encanto porque passaram a ser previsíveis”¹, usados com um maneirismo artificial.

Por conta disso, neste trabalho, nossas atenções foram direcionadas aos eventuais elementos e características que tanto Andrews quanto Knowles foram capazes de suscitar e influir nos processos teatrais de Wilson – exatamente durante a década de 1970, o começo de sua trajetória artística e, provavelmente, a mais inventiva de sua carreira.

Como tentamos demonstrar, de forma alguma Wilson considerava seus relacionamentos com Andrews e Knowles em termos estritamente terapêuticos. Ao mesmo tempo em que ele estava interessado em ajudá-los a se desenvolverem em suas próprias condições, interessava-se em aprender junto, e com, eles. Por conseguinte, suas encenações exploravam suas maneiras únicas de perceber e estar no mundo, sendo este o seu principal interesse. Teatro, não terapia.

Portanto, a abordagem de Wilson com os dois garotos se deu em uma tentativa de aprender, e apreender, as suas linguagens e modos de ser. Conhecê-los em suas próprias condições e direcionar suas singularidades a um fazer artístico-teatral muito específico – capaz de radicalizar, em alguns aspectos, este campo.

Porém, e embora ele não quisesse ser visto como um terapeuta, seu contato com ambos acabou por ocasionar um “efeito terapêutico” na vida dos garotos. Citando apenas os motivos mais óbvios para considerarmos isso: Andrews começou a frequentar a escola, o que ele nunca tinha feito antes de conhecer Wilson, e Knowles

¹ Cf. LEHMANN, Hans-thies. *Teatro pós-dramático*, 2007, p.128.

passou a viver de forma independente, produzindo uma ampla gama de poesias e pinturas, expostas em diversos festivais e museus².

É até irônico pensar que enquanto o mundo injudicioso enclausura tais indivíduos (Andrews em uma casa de delinquentes e Knowles em um internato psiquiátrico), segregando-os das pessoas “normais”, Wilson faz exatamente o oposto, colocando-os em um palco, expostos para o mundo, para as pessoas e para os espectadores. Não para serem vistos como em um *freak show*, mas como os artistas singulares e potentes que são.

Neste contexto, que abrange o trabalho com pessoas “deficientes” em âmbito artístico, não poderíamos deixar de, ao menos, citar o encenador italiano Pippo Delbono³ (1959 -) – que mesmo não aparecendo neste trabalho, é um dos principais expoentes artísticos, ao lado de Wilson, a ter uma “relação cênica com as disfunções”⁴. Ambos visaram a incorporação de sujeitos anômalos, e outrora marginalizados, em seus procedimentos artísticos – outorgando-os à categoria de artistas. Ainda que por vias diferenciadas, Wilson e Delbono chegaram a uma forma que prima, ou primava no caso do norte-americano, a uma espécie de “apropriação” e “direcionamento” cênico de condições, circunstâncias e especificidades decorrentes de distúrbios de ordem física, psíquica ou intelectual – criando, por este motivo, uma cena peculiar e, em alguns aspectos, inovadora.

Ainda nesta relação artística com as disfunções, as deficiências ou as anomalias, temos o dever de mencionar, também, a médica psiquiátrica brasileira Nise da Silveira⁵ (1905-1999) – que, à sua maneira, e embora utilizando-se de procedimento artísticos enquanto ferramentas terapêuticas, também foi capaz de alterar a visão que se tinham sobre seus pacientes, propondo um tratamento mais humanizado, “transformando-os” não só em seres humanos, mas em artistas.

E é esta a questão nevrálgica que tentamos arguir com este trabalho.

² No ano de 2013, por exemplo, o Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMa, adquiriu várias pinturas de Knowles, ou melhor, suas “tipagens” ou “desenhos tipográficos” – quadros criados por ele com uma máquina de escrever, usando tinta colorida para fazer imagens a partir de letras e números. Alguns em anexo a este trabalho.

³ Mais sobre Delbono em: TONEZI, J. **A cena contaminada**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

⁴ Idem, p.128.

⁵ Dedicou sua vida à psiquiatria e manifestou-se radicalmente contrária às formas agressivas de tratamento dos anos 1950, tais como o confinamento em hospitais psiquiátricos, eletrochoques e lobotomia. A forma de Nise em tratar e auxiliar àqueles que sofriam de transtornos psiquiátricos se deu principalmente através de processos artísticos. Mais sobre ela em: SILVEIRA, Nise da. Casa das Palmeiras. **A emoção de lidar. Uma experiência em psiquiatria**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

É do fato de ter enxergado potência artística e de vida onde mais ninguém conseguia que fez com que Wilson pudesse abraçar, e se deixar influenciar, pelas singulares presentes no modo de ser-agir de um garoto surdo e outro autista. É o fato de vê-los enquanto artistas e não como pessoas deficientes, que radicalizou suas feitura artística-teatrais. É esta uma das condições intrínsecas, e *sine qua non*, que há por trás da vasta gama de procedimentos e processos que envolvem as criações cênicas de Bob Wilson.

De sua colaboração, por quase uma década, com Raymond Andrews e Christopher Knowles, despontou-se à sua cena alguns dos elementos que consideramos parte de sua Dramaturgia Visual e Sonoro-Verbal – muitos destes elementos ainda presentes em suas encenações. Como é o caso, por exemplo, dos *visual books*, da abertura de suas obras à inúmeras possíveis leituras, da ideia de o ator ser o responsável por “preencher as linhas” ou da não hierarquização dos elementos cênicos, a sua *gesamtkunstwerk*.

Longe de acreditarmos que o teatro wilsoniano possa ser definido, catalogado ou mesmo resumido nas ideias e conceitos que aqui levantamos. Afinal, as páginas precedentes não cobrem nem um quinto (1/5) de toda a sua carreira profissional – próxima de totalizar cinco décadas de existência⁶ e mais de 130 espetáculos inéditos. Ademais, a profusa cena de Wilson é híbrida, apoiada em diversas superposições e justaposições de elementos, resultando em construções complexas com várias hierarquias, o que a relega múltiplos níveis de leitura... E ninguém, em sã consciência, e principalmente, em um único trabalho, seria capaz de abarcá-la em sua totalidade com a honestidade e o respeito que merecem.

Dito isso, não haveria melhor forma de concluir este trabalho sem que não fosse por meio da seguinte afirmação:

Uma obra não é “grande” ou “profunda” em função dos pensamentos que ela contém, mas principalmente em função dos pensamentos que ela sugere, induz, suscita, circunscreve, evita e subentende⁷.

⁶ O primeiro espetáculo profissional dirigido por Wilson foi *King of Spain*, em 1969.

⁷ HELLER, Alberto Andrés. *John Cage e a poética do silêncio*. 2008. p.100.

REFERÊNCIAS

ABSOLUTE Wilson. Direção Katharina Otto-Bernstein. Estados Unidos. Film Manufactures, 2006. DVD (105min).

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea – uma história concisa.** São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ARONSON, Arnold. Wilson/Knowles' "The \$ Value of Man". **The Drama Review.** vol. 18, n. 3, set. 1975. p. 106-110.

ASSUMPCAO JR., Francisco B.. **Distúrbios globais do desenvolvimento.** Estilos clin., São Paulo , v. 2, n. 3, p. 103-110, 1997.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator, dicionário de Antropologia Teatral.** São Paulo: Hucitec, 1995

BARTHES, R. **Elementos da Semiologia.** São Paulo: CULTRIX, 1971.

_____. **S/Z.** Lisboa: Edições 70, 1999.

BETTELHEIM, Bruno. **A Fortaleza Vazia.** São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRECHT, Stefan. **The Theatre of Visions – Robert Wilson.** Frankfurt: Suhrkamp Verlag Frankfurt, 1978.

CAMPELO, Lílian Dantas et al . Autismo: um estudo de habilidades comunicativas em crianças. Rev. **CEFAC**, São Paulo , v. 11, n. 4, p. 598-606, Dec. 2009.

CANELAS, Carlos. **Os fundamentos históricos e teóricos da Montagem Cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética.** Disponível em: <<http://bocc.ufp.pt/pag/bocc-canelas-cinema.pdf>> Acesso: 06/01/2017.

CRAIG, Edward Gordon. **On the Arte of the Theatre.** Londres, Melbourne and Tortono: Heinemann. 1957, p.81-85.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem.** São Paulo: Perspectiva, 1989.

CUNHA, Raquel B.. A relação significante e significado em Saussure. **ReVel**. Edição especial n. 2, 2008. Disponível em:

<http://www.revel.inf.br/files/artigos/revel_esp_2_a_relacao_significante_e_significado_em_saussure.pdf> Acesso: 03/03/2017.

D'ABRONZO, Thais Helena. **Foi tarde, a construção da cena pelas vias da imagem. Diálogos com o Teatro da Morte de Tadeusz Kantor e A Morte de Oswald de Andrade**. 2008. 206f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

DINIZ, P. F. D. A Montagem: de processo alienativo a elucidador pela contribuição das vanguardas construtivistas russas. In: 7º Congresso Internacional de Design da Informação, n.2, v.2, 2015, Brasília. **Anais...** Brasília, 2015.

DONKER, Janny. **The President of Paradise**. Amsterdam: International Theatre Bookshop, 1985.

ECO, Umberto. **Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas** – 10.ed – São Paulo: Perspectiva, 2015.

EINSTEIN on the Beach: The changing image of Opera. Direção Mark Obenhaus. Estados Unidos. Chicago International Film Festival, 1985. (56 min)

FAIRBROTHER, Trevor. **Robert Wilson's Vision**. Boston: Museum of Fine Arts, 1990.

FERREIRA, Severina Silva Maria Oliveira. Tese de Doutorado. **João, uma criança com olhar de estrela – o autismo: um estudo de caso**. Pós-Graduação em Letras, da Área da Linguística. UFPE, 2004

FRACHETTI, Paulo. **Alguns aspectos da teoria da poesia concreta**. 1992, 167f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – UNICAMP, Campinas, 1982.

GALIZIA, Luiz Roberto Brant de Carvalho. **Os Processos criativos de Robert Wilson: trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo**. Tradução do autor e Carlos Eugenio Marcondes de Moura. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance – do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOLDFELD, Maria. **A criança surda: linguagem e cognição numa perspectiva sociointeracionista**. São Paulo: Plexus editora, 2010

GONÇALVES, Maria da Graça Giradi. **Martha Graham: Dança, Corpo e Comunicação**. 2009. 144fls. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade de Sorocaba, Sorocaba, 2009.

HAROLDO, Campos de. O sentido à beira do não-sentido. **Folha de São Paulo**. São Paulo, s/ p., 8 set. 1996.

_____. Ping. **Folha de São Paulo**. São Paulo, s/ p., 8 set. 1996.

HELLER, Alberto Andrés. **John Cage e a poética do silêncio**. 2008. 173f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

HOLMBERG, Arthur. **Directors in Perspective: The Theatre of ROBERT WILSON**. Massachusetts: Cambridge University Press, 1996.

KANNER, Leo. (1943). Autistic Disturbances of Affective Contact. **Nervous Child**, n. 2, p. 217-250.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MANZOOR, Shahida. **Chaos Theory and Robert Wilson: a critical analysis of Wilson's visual arts and theatrical performances**. 2003. 239fls. Tese (Doutorado em Filosofia) – Ohio University, Ohio, 2003.

MARINHO, Eliane A. R.; MERKLE, Vânia Lucia B.. **Um olhar sobre o autismo e sua especificação..**, Curitiba, p.6085-6090, 29 out. 2009. Disponível em:

<http://www.pucpr.br/eventos/educere/educere2009/anais/pdf/1913_1023.pdf>

Acesso: 08/08/2016

MELLO, Ana Maria S. Ros de. **Autismo: guia prático**. 7.ed. São Paulo: AMA; Brasília: CORDE, 2007.

MORALES JR., W. P. A montagem do construtivismo de Einsestein e Vertov. **Logos: Comunicação e Universidade**, Rio de Janeiro, v.3, n 1, s/p, 1996.

MORATO, Edwiges Maria. O Interacionismo no campo linguístico. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Ana Christina (Org.). **Introdução à linguística: fundamentos epistemológicos**, volume 3. São Paulo: Cortez, 2011.

MOURA, Maria Cecilia de. **O surdo – Caminhos para uma nova Identidade**. Rio de Janeiro: Livraria e Editora REVINTER, 2000.

NADER, Maria Vieira; PINTO-NOVAES, Rosana do Carmo. Aquisição tardia de linguagem e desenvolvimento cognitivo do surdo. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v.40, p. 929-943, maio-ago 2011.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRATT, Dallas. Robert Wilson – Ther Early Years. **Columbia Library Columns**. v. XXXVIII, n.1, p.3-11, nov. 1988.

PINHEIRO, Lucas; KOPELMAN, Isa; D'ABRONZO, Thais. Questão de tempo: o fluxo dos sentidos influenciado pela ótica de Bob Wilson, Andrei Tarkovski e Oliver Sacks. **URDIMENTO**, v.2, n.27, p.350-363, dez 2016.

QUADROS, Ronice Muller de. **Educação de Surdos: a aquisição da linguagem**. Porto Alegre: Artmed, 1997.

REIS, Pedro. **Poesia Concreta: Uma prática intersemiótica**. Porto: Edições UFP, 1998.

SACKS, Oliver. **O homem que confundiu sua mulher com um chapéu**. Tradução de Laura Teixeira Morta. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. A Torrente da Consciência. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 15 de fev., 2004. Caderno Mais+!, p.5

_____. **Vendo Vozes – Uma viagem ao mundo dos Surdos**. Tradução de Laura Teixeira Morta. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SANTANA, Ana Paula; BERGAMO, Alexandre. Cultura e identidade surdas: encruzilhada de lutas sociais e teóricas. **Educ. Soc.**, Campinas, v. 26, n. 91, ago. 2005, p. 565-582.

SANTOS, A. C. Dialética e Poesia: uma leitura de Haroldo de Campos. **Revista de Letras**, São Paulo, v.47, n.1, jan./jul. 2007, p.175-192.

SAUSURRE, F. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: CULTRIX, 2006.

SCHECHNER, Richard. Robert Wilson and Fred Newman. A dialogue on politics and therapy, stillness and vaudeville". **The Drama Review**, n.43, v.3. 2003.

SHEVTSOVA, Maria. **Robert Wilson**. New York: Taylor & Francis Group, 2006.

SHYER, Laurence. **Robert Wilson and his Collaborators**. Nova York: Theatre Communications Group, 1989.

SILVA, Lislayane et al. Desenvolvimento cognitivo do sujeito surdo no processo de aquisição da língua de sinais – Libras. **Humanidades**, v.4, n.1, fev. 2015, p.91-104.

SILVEIRA, Nise da. **Casa das Palmeiras. A emoção de lidar. Uma experiência em psiquiatria**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

SIMÕES, Cibele Forjaz. **À luz da linguagem**. 2008. 232f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

_____. **À luz da linguagem – A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à “Scriptura do visível”**. 2013. 384f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SKLIAR, Carlos (org). **A surdez: um olhar sobre as diferenças**. Porto Alegre: Mediação, 2010.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin**; tradução de Ingrid Dormien Koudela. 2ªEd – São Paulo: Perspectiva, 2006.

TOMASELLO, Michael. **Origens culturais da aquisição do conhecimento humano**; tradução Claudia Berliner. – São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TONEZZI, José. **A cena contaminada - um teatro das disfunções**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

VIGOTSKY, L. S. **A construção do pensamento e da linguagem**; tradução Paulo Bezerra - 2ª. Ed. - São Paulo: Editora WMF Martis Fontes, 2009.

WILOX, Dean Robert. **The language of Visual Theatre: sign and context in Josef Svoboda, Meredith Monk and Robert Wilson**. 1994, 315fls. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Washington, Washington, 1994

WILSON, Robert. **A Letter For Queen Victoria**, Ubu Editions.

_____. **\$ Value of Man, Theater**. Yale School of Drama.

_____. **I Was Sitting ... I Was Hallucinating**, Drama Review.

_____. **King Lear**. In: Programa de espetáculo, 1985.

_____. **Quartett**. In: Programa de espetáculo, 2009.

_____. **The Old Woman**. In: Programa de espetáculo, 2014.

ANEXOS

Anexo A – Texto introdutório da peça *A Letter for Queen Victória*, a carta¹.

DEAR MADAM,
MOST GRACIOUS OF LADIES,
AUGUST IMPERATRICE:

ALBEIT IN NO WAY POSSESSED OF THE HONOR OF AN INTRODUCTION, AND INDEED INFINITELY REMOVED FROM THE DESERVING OF IT, YEA, SINGULARLY UNFIT FOR EXPOSURE TO THE BRILLIANCE OF YOUR SUN, BEING IN VERITY OF A CONDITION SO ABJECT IN ITS DESTITUTION OF GRACE, OUTWARD OR INWARD, AS TO MAKE MY PRESENCE TOLERABLE ONLY TO THE HUMBLEST ABOUNDING IN THE BOUNTY OF TOLERANCE, I HAVE THE SCARCELY FORGIVABLE PRESUMPTION OF ADDRESSING MYSELF TO YOU, KNOWING FULLWELL THE POSITIVE DISMERIT HEREOF ON THE PART OF ONE NOT ONLY DEPRIVED OF THE LEAST TALENT FOR THE EXERCISE OF THE ARTS OF ADDRESS BUT HAVING THE BEST REASONS TO FEAR NOTICE, TO WIT A DEPRIVATION OF MERIT SO ABSOLUTE AS MUST, BY ITS MATHEMATICAL ABSURDITY, BEFORE EVEN ITS MORAL PARADOX, PUZZLE ONE DISCOMMODED INTO THE MOST FLEETING ATTENTION, BUT BEING IN A SLIGHT MEASURE (SUFFICIENT TO INDUCE ME TO PUT PEN TO PAPER, IF I MAY BE ALLOWED THIS METAPHOR, ONLY DUE TO THE CULPABLE EXCESS OF MY DESIRE) ENCOURAGED TO ACT CONTRARILY TO THESE GOOD REASONS BY MY AWARENESS OF YOUR UNEXCELLED INDULGENCE.

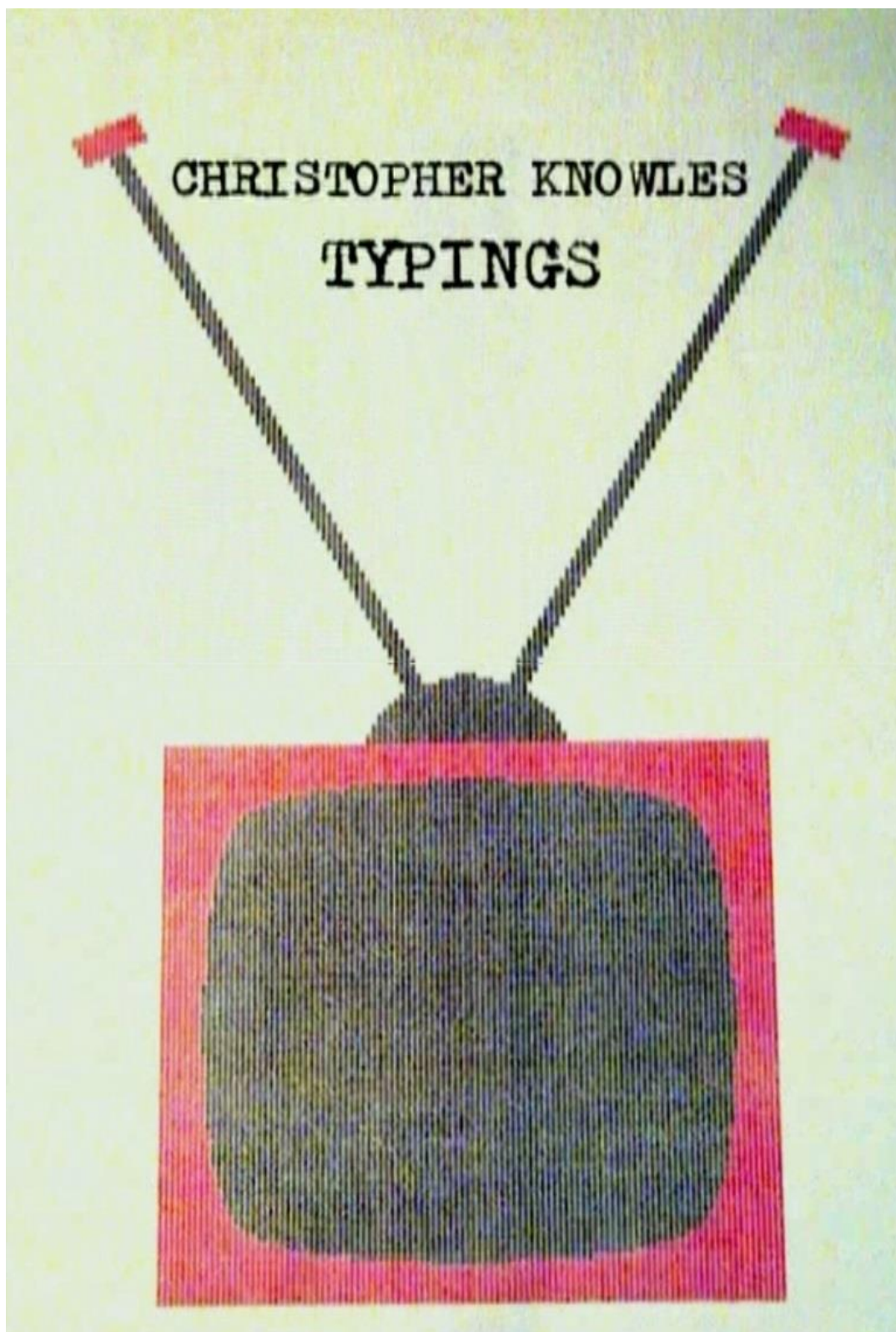
GOOD.

SOME TEN YEARS AGO A STROKE OF ILL FORTUNE ATTACHED MY VACUOUSLY PREOCCUPIED GAZE TO A MUNICIPAL FIXTURE IMMURED IN THE CURB OF A SMALL DEADEND SIDE STREET PERPENDICULAR TO THE THOROUGHFARE ALONG WHICH, SEATED ON A STREETCAR, I WAS PASSING. IT WAS AN UNLIT STREET LAMP. TO MY LASTING AMAZEMENT, THE UNDISTINGUISHED POST, NO SOONER SEEN BY ME THAN PASSED OUT OF SIGHT, STOOD IN SOVEREIGNTY IN A SMALL BUT WELL DEFINED INFINITY, EXTENDING PERHAPS THE EXTENT OF A MAN'S LATE MORNING SHADOW TO EVERY SIDE OF IT. SO FAR THE MATTER MAY NOT SEEM OF EXCESSIVE CURIOSITY TO THE NOMINALIST, BUT IF I ADD, AS I MUST TO DO JUSTICE TO THE FACTS, THAT THIS SPACE OF INFINITY WAS TEMPORAL IN NATURE, I FEAR THAT I SHALL STRAIN THE CREDULITY OF THE MOST COMPLAISANT. FOR DID NOT THIS POST STAND IN SPACE AND DID I NOT SEE IT FOR BUT A SECOND? NEVERTHELESS, THIS MUCH WAS PLAIN TO MY SENSES. TO PUT THE MATTER BRIEFLY, TEN YEARS OF RESEARCH HAVE DISCLOSED TO ME NOT ONLY THE EXISTENCE OF A NUMBER OF SUCH INCURSIONS OF ETERNITY WITHIN THE CONFINES OF YOUR MAJESTY'S CAPITAL & DOMINIONS HERE & THERE, AND I APPEND A LIST, BUT THAT, PROVIDED ONE'S ATTENTION BE UNDISTRACTED, THERE IS NARY A THING WHOLLY DEPRIVED OF THE MAJESTY OF SUCH A RESIDENCE, SO NEARLY CONSISTENTLY SO, THAT I HAVE BEEN LEAD TO ENTERTAIN THE HYPOTHESIS, SO FAR NO MORE THAN AN HYPOTHESIS, THAT THE APPEARANCE OF TEMPORAL DEFINITION WITHIN SPACE IS BUT THE PRODUCT OF DISTRACTION. I NEED NOT, I AM SURE, ADDUCE THE DISQUIETING IMPLICATIONS OF MY DISCOVERY TO ONE AS ACCUTE & INFORMED AS YOUR MAJESTY, WHOSE HUMBLE & OBEDIENT SERVANT I BEG TO BE ALLOWED TO CONFIRM MYSELF TO BE.

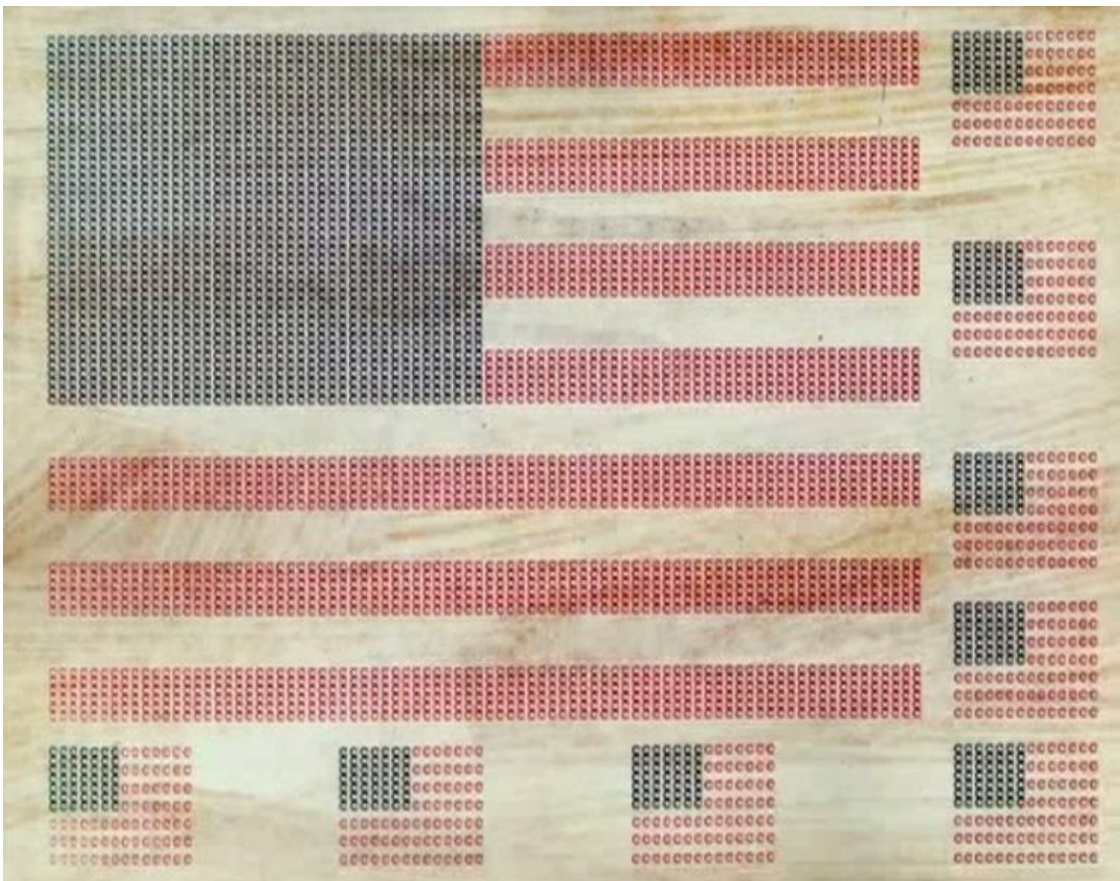
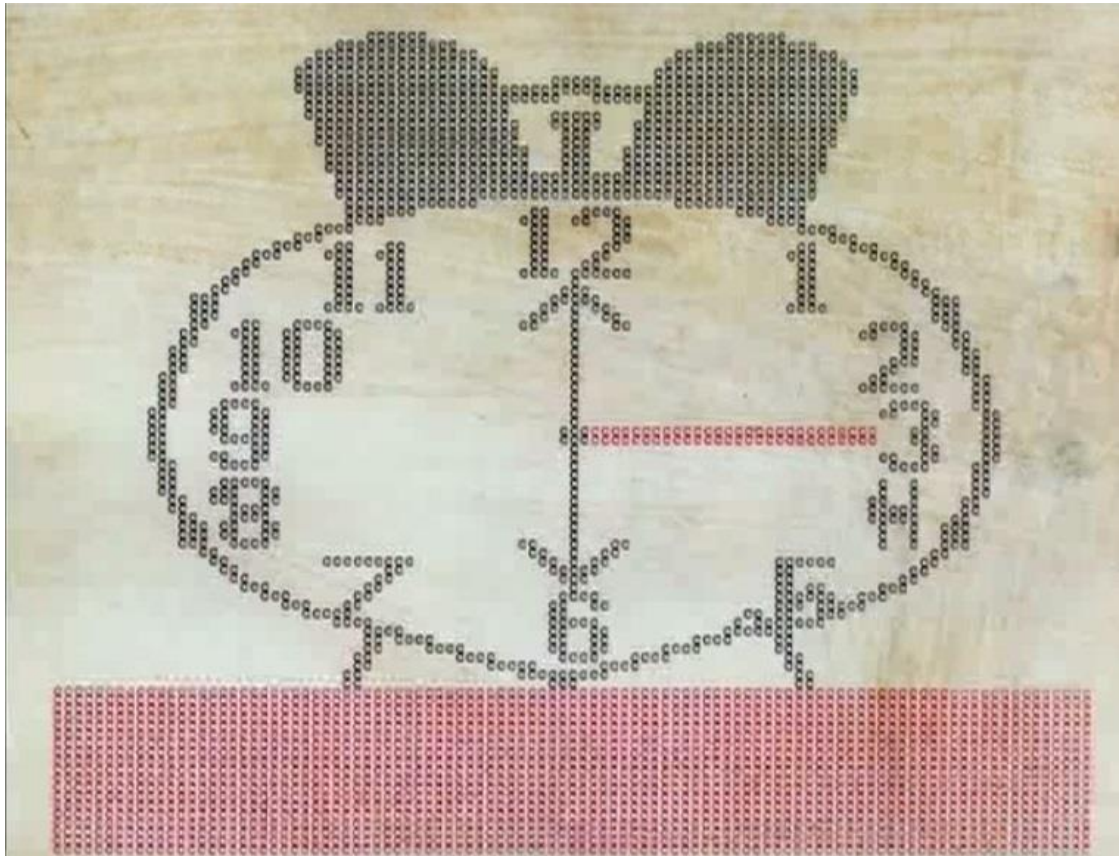
RUFUS SMITH

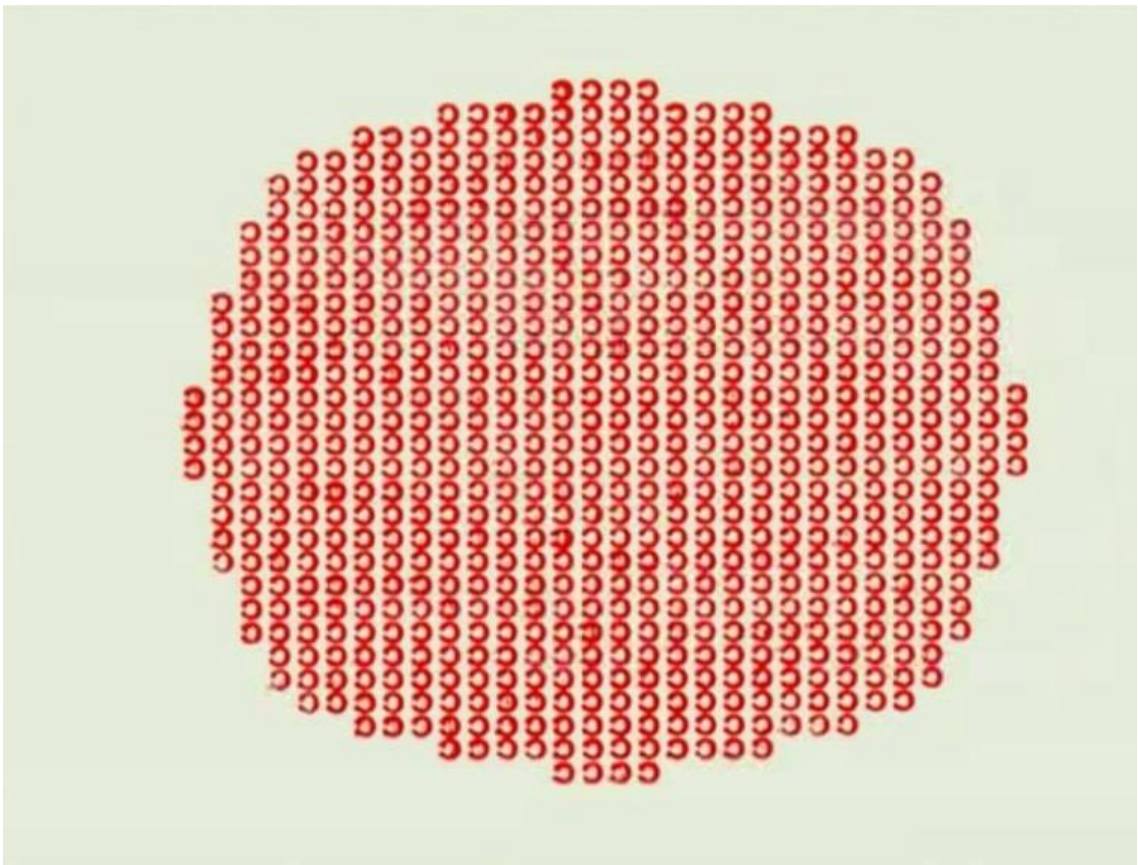
¹ In: ROBERT WILSON, *A Letter For Queen Victoria*, Ubu Editions.

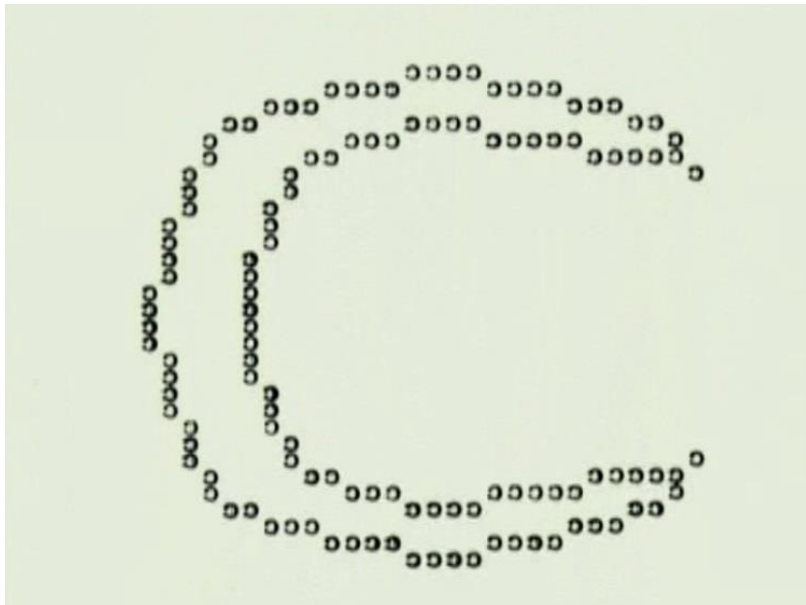
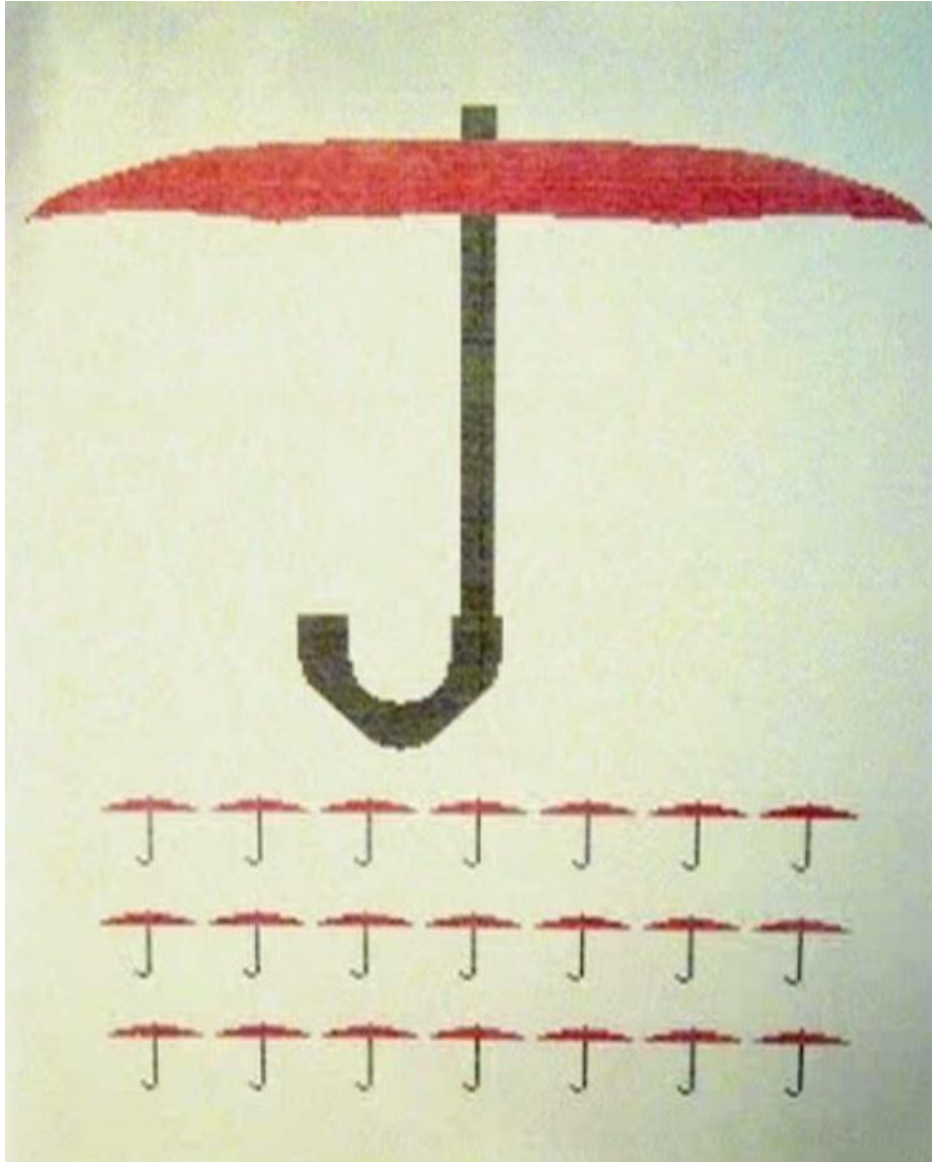
Anexo B – “Tipages” ou “Desenhos Tipográficos” de C. Knowles²

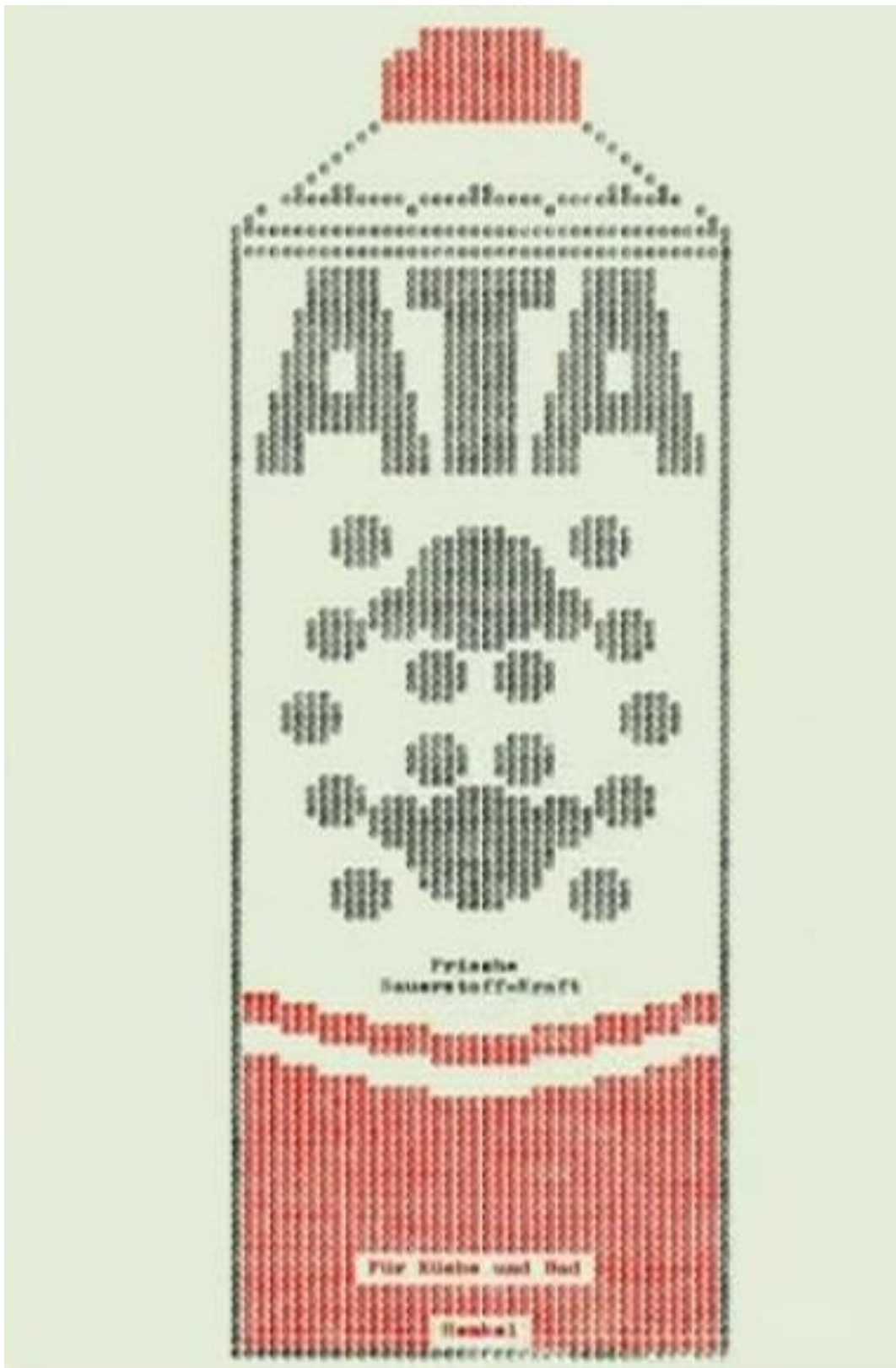


² As imagens foram formadas a partir da letra “C”, e foram extraídas do documentário **ABSOLUTE Wilson**. Direção Katharina Otto-Bernstein. Estados Unidos. Film Manufactures, 2006. DVD (105min).









Anexo C – Visual Book completo do espetáculo *Einstein on the Beach* (1976)³.

Figura 58: *Einstein on the Beach*, conjunto 1.

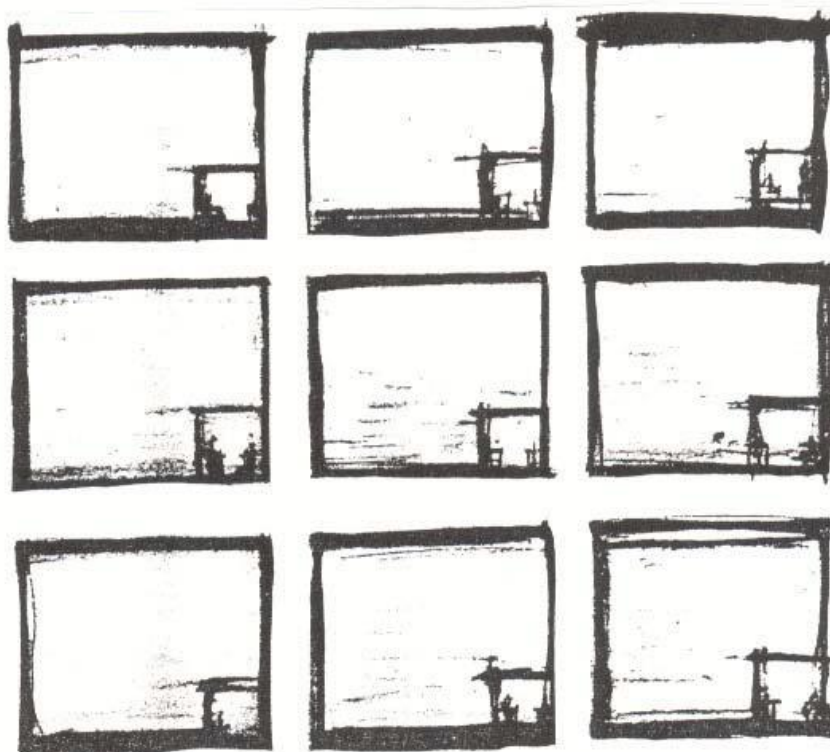
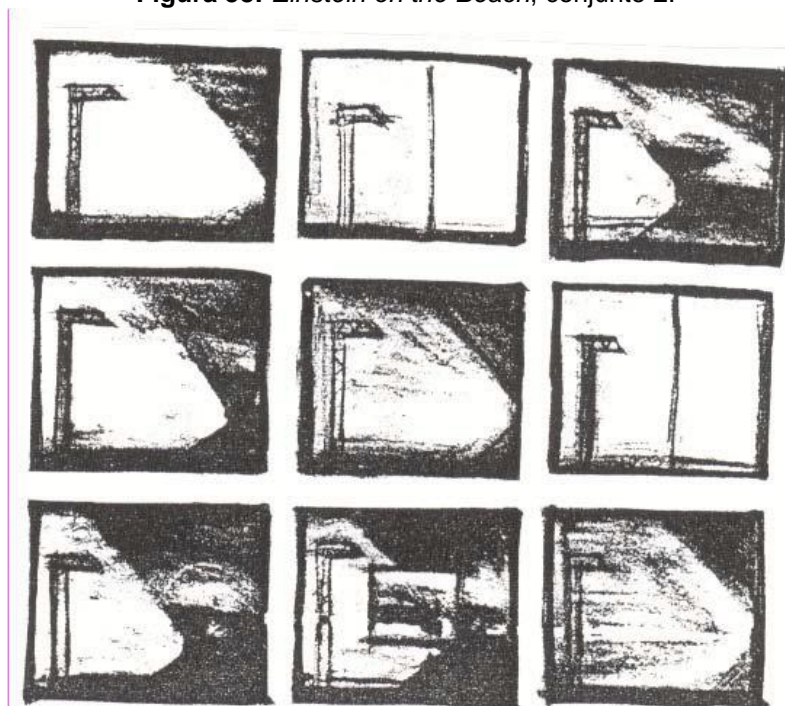


Figura 58: *Einstein on the Beach*, conjunto 2.



³ In: MANZOOR, Shahida. **Chaos Theory and Robert Wilson: a critical analysis of Wilson's visual arts and theatrical performances**. 2003. 239fls. Tese (Doutorado em Filosofia) – Ohio University, Ohio, 2003.

Figura 58: *Einstein on the Beach*, conjunto 3.

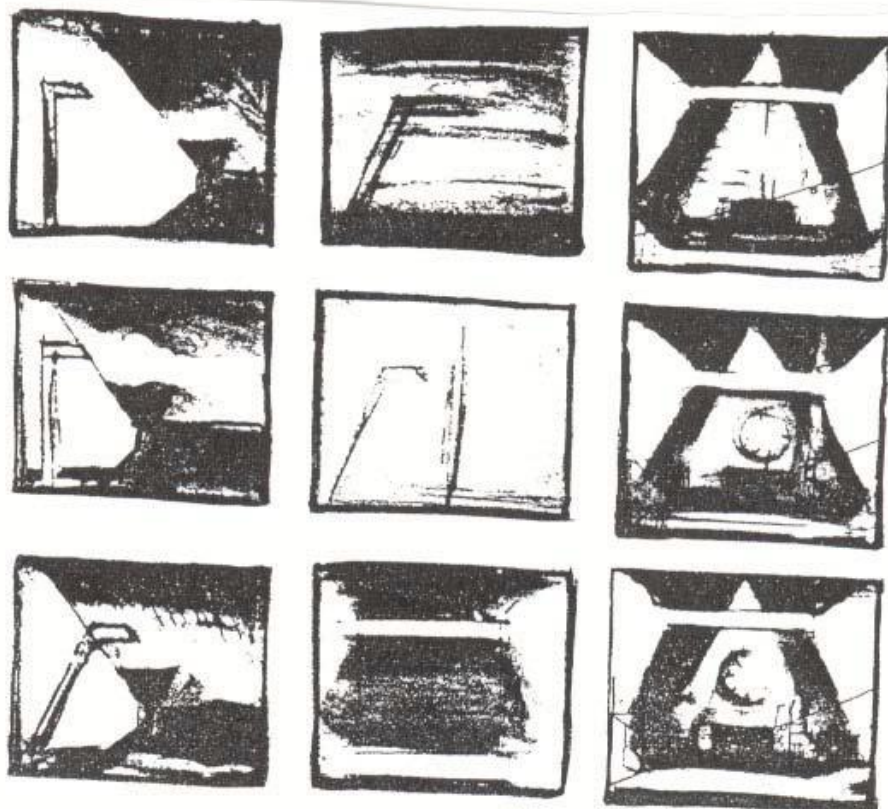


Figura 58: *Einstein on the Beach*, conjunto 4.

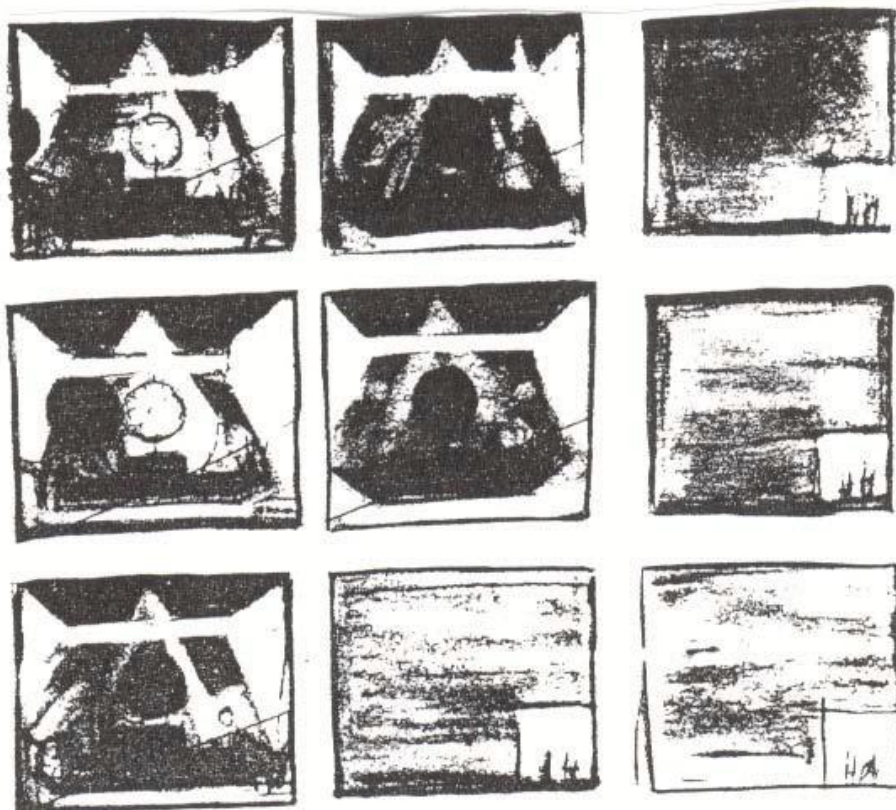


Figura 58: *Einstein on the Beach*, conjunto 5.

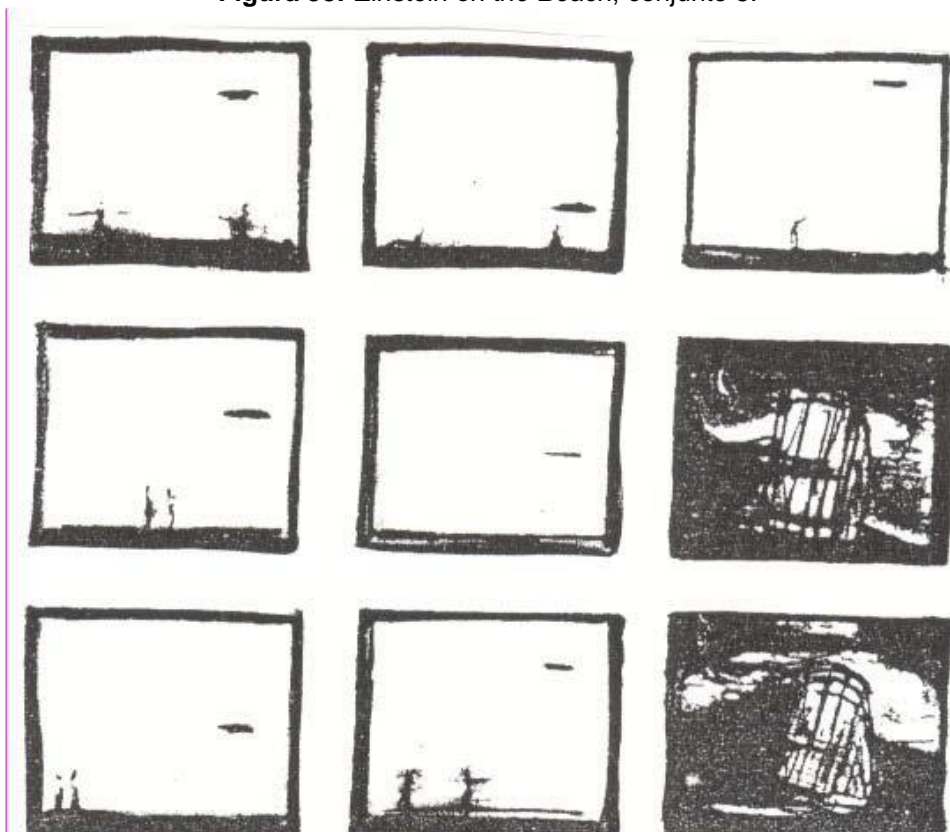


Figura 58: *Einstein on the Beach*, conjunto 6.

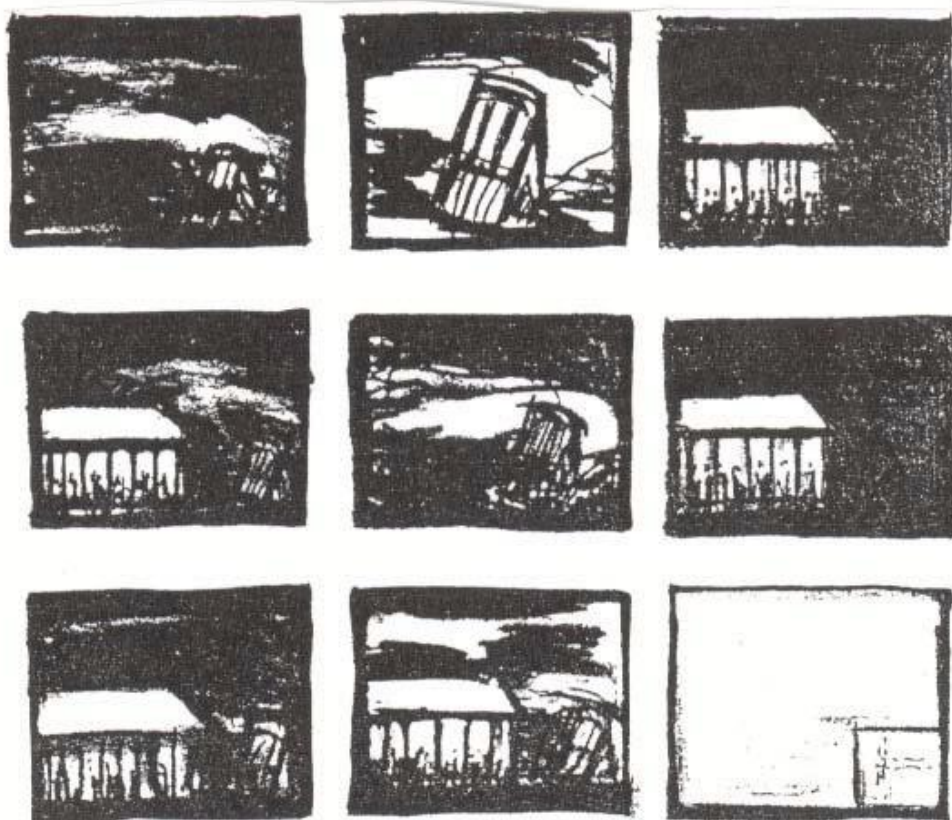


Figura 58: *Einstein on the Beach*, conjunto 7.

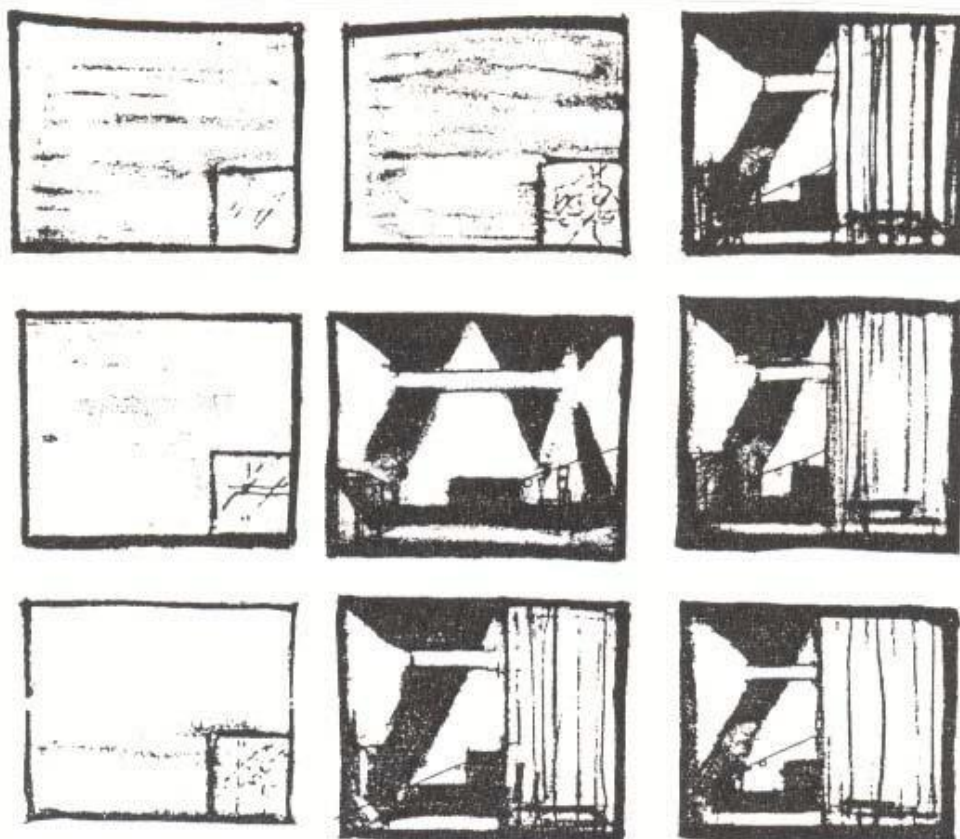


Figura 58: *Einstein on the Beach*, conjunto 8.

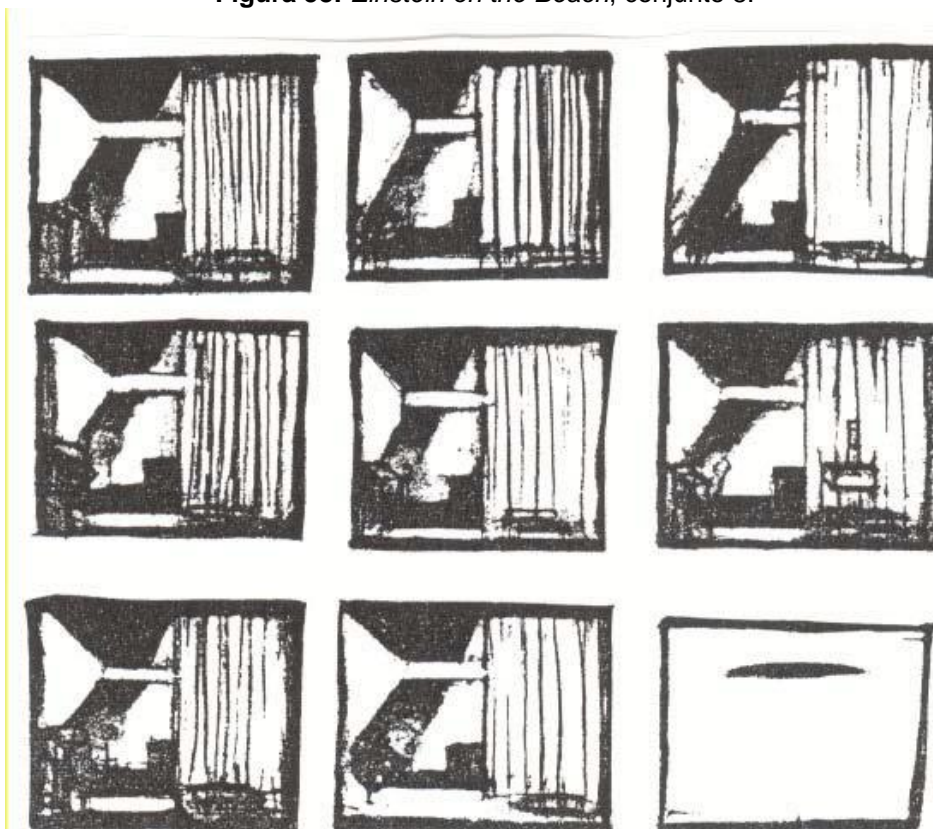


Figura 58: *Einstein on the Beach*, conjunto 9.

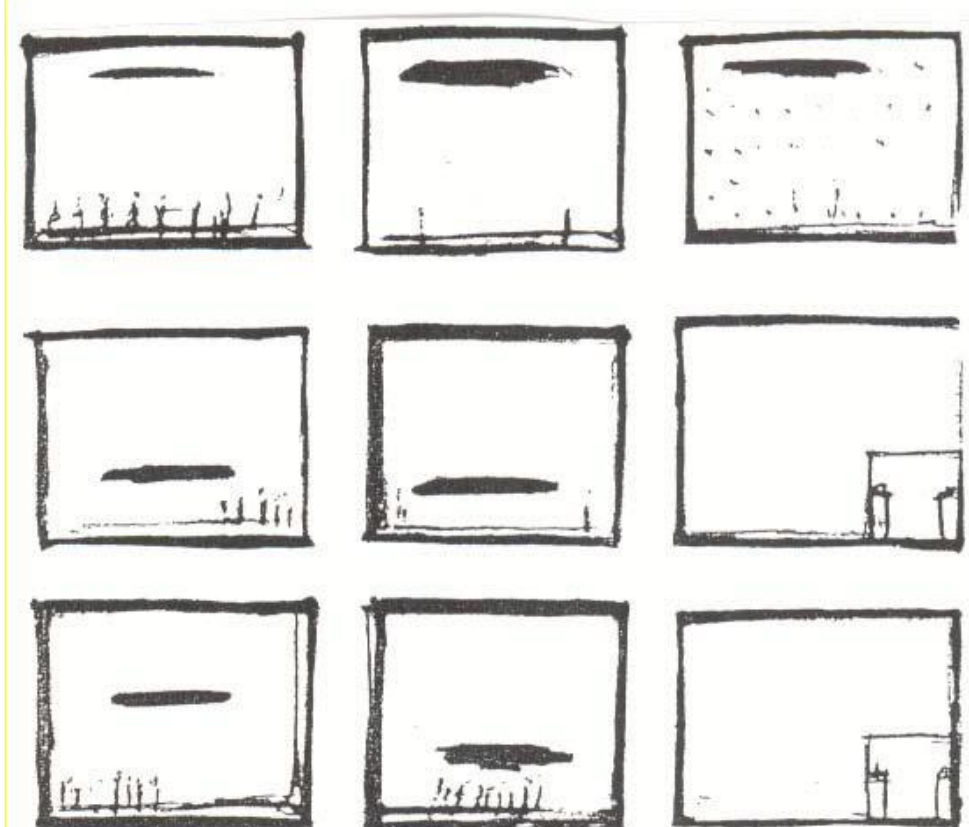


Figura 58: *Einstein on the Beach*, conjunto 10.

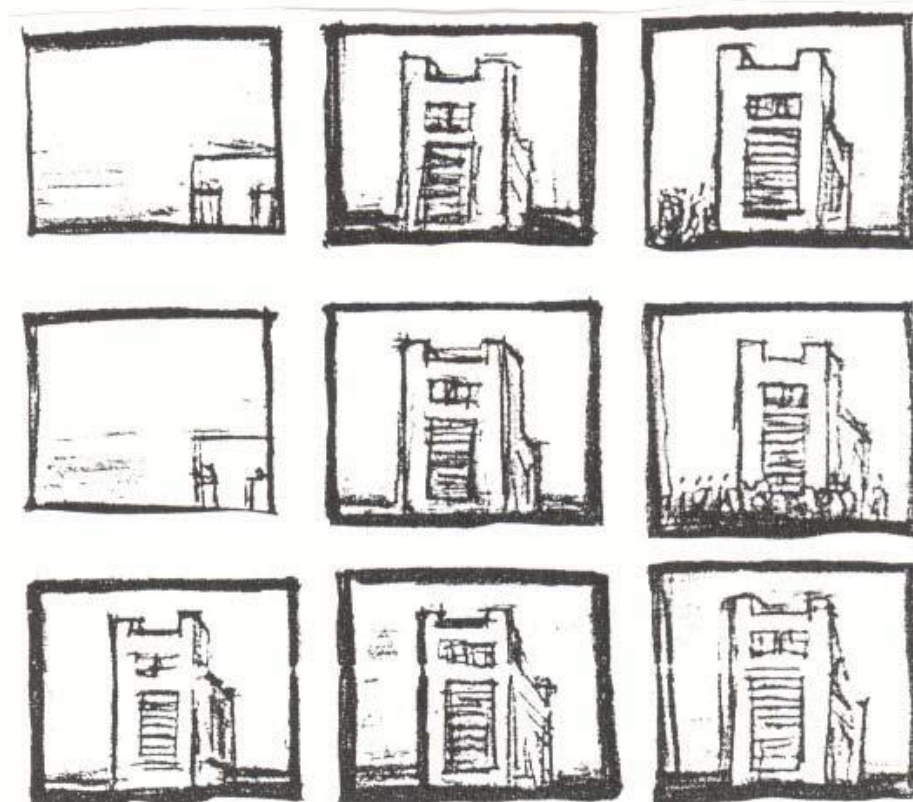


Figura 58: *Einstein on the Beach*, conjunto 11.

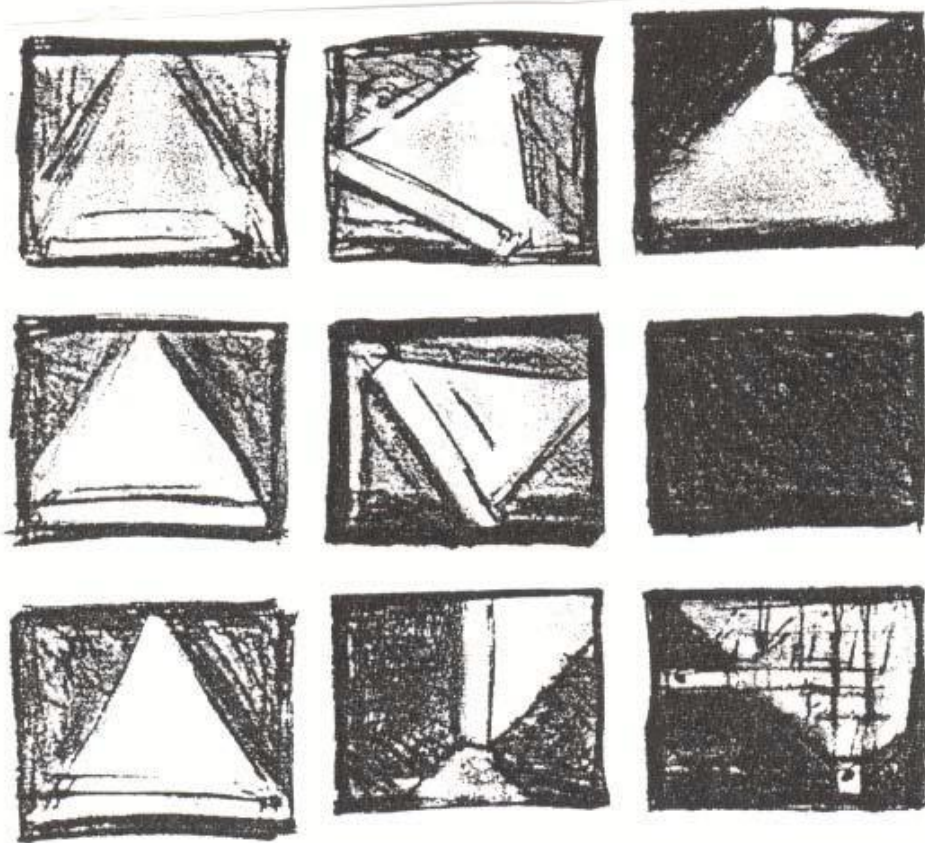


Figura 58: *Einstein on the Beach*, conjunto 12.

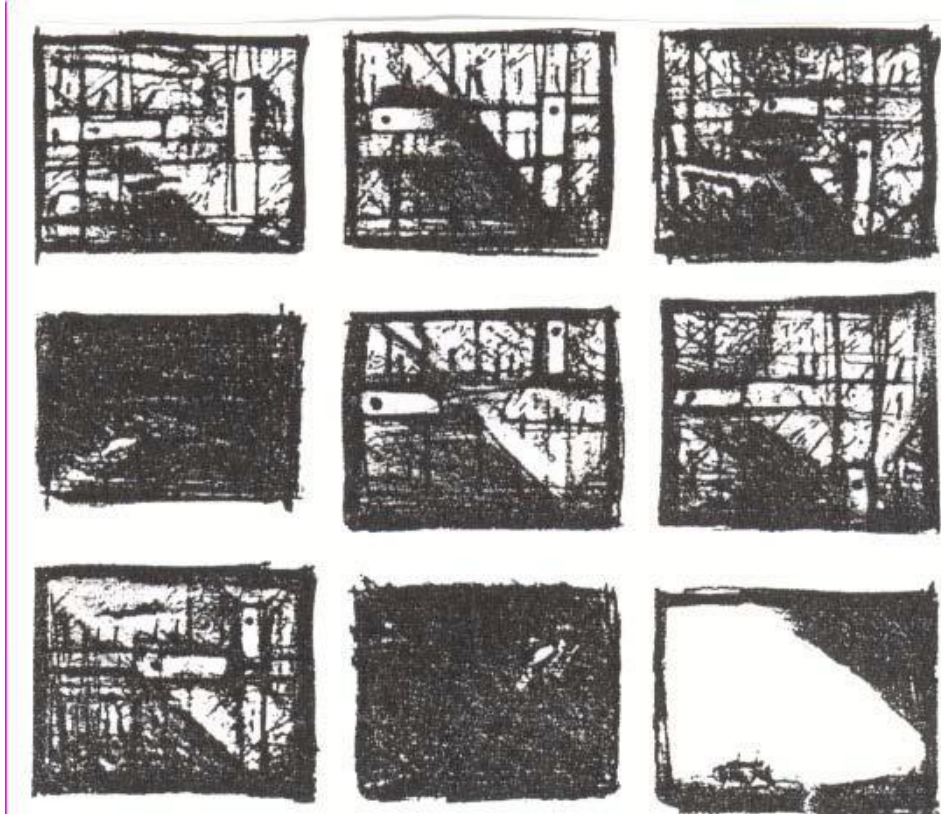
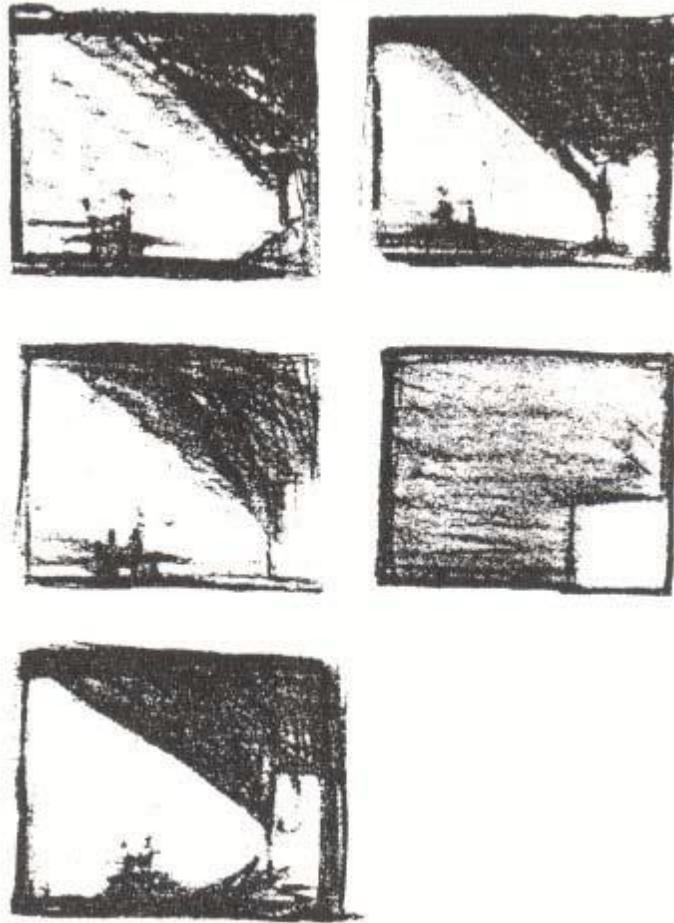


Figura 58: *Einstein on the Beach*, conjunto 13.



Anexo D – Dispensa / Parecer do Comitê de Ética em Pesquisas



Cidade Universitária "Zeferino Vaz", 30 de maio de 2017.

Of. CEP/PRP/Nº 0107/2017

Prof.^a Dra. Isa Etel Kopelman
Pesquisadora Responsável

REF.: DISPENSA DE APRESENTAÇÃO DE PROJETO DE PESQUISA PARA AVALIAÇÃO DO SISTEMA CEP-CONEP.

Prezado Senhor,

O Comitê de Ética em Pesquisas que envolvem seres humanos da Universidade Estadual de Campinas (CEP/Unicamp) informa que o projeto intitulado **"BOB WILSON: POR TRÁS DO OLHAR DE UM SURDO E DA VOZ- PENSAMENTO DE UM AUTISTA"**, de acordo com o relato presente no Anexo I deste documento, trata-se de uma pesquisa que utilizará somente dados teóricos secundários, "(...)características puramente teóricas por se tratar de uma verticalização nas obras de Robert Wilson na década de 1970".

Deste modo, baseado nas explicações e considerações do aluno que participará do projeto, Lucas de Almeida Pinheiro, o referido projeto de pesquisa não necessita de apreciação e/ou aprovação do Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos.

Atenciosamente,


DRA. RENATA MARIA DOS SANTOS CELEGHINI
COORDENADORA DO COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA
UNICAMP



ANEXO I

Em 30/05/2017 15:22, Lucas Pinheiro escreveu:
Exatamente. Sem entrevistas ou qualquer outro meio que já não tenha sido publicado anteriormente, seja em livros, artigos, entrevistas ou documentários.

Atenciosamente,
Lucas.

Em 30 de mai de 2017 2:57 PM, CEP <cep@fcm.unicamp.br> escreveu:
Prezado Lucas Pinheiro, boa tarde

Somente para ter um direcionamento das suas fontes de dados. Você somente irá trabalhar com dados secundários, oriundos de reportagens, livros, recortes, entre outros?
Aguardo essa resposta complementar.

Qualquer necessidade, estamos à disposição.

Atenciosamente,

CARLOS EDUARDO CAVALCANTE BARROS

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA
COMITÉ DE ÉTICA EM PESQUISA
Rua Tessália Vieira de Camargo, 126
Distrito de Barão Geraldo, Campinas-SP.
CEP 13083-887
Fone/Fax (19) 3521-8936 / 3521-7187
E-mail: eduardob@fcm.unicamp.br
Home page: <http://www.prp.unicamp.br/index.php/comite-de-etica-em-pesquisa/>

Em 29/05/2017 20:08, Lucas Pinheiro escreveu:

Olá, escrevo para você mesmo? Se for, segue no corpo do texto.

Discente:



Lucas de Almeida Pinheiro (RA 180489)

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena - PPGAC, do Instituto de Artes - IA.

Orientação: Profa. Dra. Isa Etel Kopelman.

Título:

Bob Wilson: por trás do olhar de um surdo e da voz-pensamento de um autista

Resumo:

Este projeto visa refletir, teoricamente, como o encontro do encenador norte-americano Robert Wilson com duas crianças - com outros padrões de consciência - afetou sua vida e obra, principalmente na década de 1970. O primeiro encontro ocorreu no final da década de 1960, com um jovem que nasceu surdo, Raymond Andrews, e que, posteriormente, acabou sendo adotado por Wilson; o segundo ocorreu no começo da década de 1970 com outro jovem, Christopher Knowles, diagnosticado com autismo. Para além de meras "ferramentas", como alguns poucos autores os trataram no Brasil, estes dois encontros, essas duas crianças, modificaram a forma com a qual Wilson via e vivenciava o mundo, o que o afetou enquanto pessoa e artista. A partir de um viés inédito no país, o proponente busca compreender as sutilezas e singularidades presentes por de trás do olhar de um surdo-mudo e da voz-pensamento de um autista, e como, estes outros níveis de consciência são capazes de influenciar as formas de se pensar e fazer teatro.

Palavras-chaves: Autismo; Surdez; Processos de Criação; Robert Wilson

Metodologia:

A pesquisa tem por princípio características puramente teóricas por se tratar de uma verticalização nas obras de Robert Wilson na década de 1970, e em questões ligadas à surdez e ao autismo.

Atenciosamente,

Lucas.